

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**



**TESIS DOCTORAL**

**La adaptación de los mockumentaries: multimodalidades en  
el ámbito de la traducción audiovisual**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

**Ángela Sáenz Herrero**

DIRECTOR

**Juan Pedro Rica Peromingo**

**Madrid, 2018**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

Facultad de Filología

Programa de Doctorado en Lingüística Inglesa



***La adaptación de los mockumentaries:  
multimodalidades en el ámbito de la traducción audiovisual***

Tesis para optar al Grado de Doctor

presentada por

**ÁNGELA SÁENZ HERRERO**

Director: Dr. Juan Pedro Rica Peromingo

**2017**



## AGRADECIMIENTOS

Una semilla sabe esperar. La mayoría de las semillas esperan un año antes de empezar a crecer, una semilla de cereza puede llegar a esperar hasta cien años sin ninguna dificultad. Debe darse una combinación única de temperatura, humedad y luz, junto a otros factores adicionales, para convencer a una semilla de que salte al exterior y se decida cambiar. Para que aproveche su primera y única oportunidad de crecer.

Hope Jahren  
*La vida secreta de las hojas*

Aunque yo no he esperado tanto tiempo como la semilla de cereza (o casi) a mí esa combinación única me la ofreció la persona que se ha encargado de dirigir esta tesis, el Dr. Juan Pedro Rica Peromingo. A él le debo y agradezco todo: que creyera en este proyecto antes de serlo, que me acogiera, aconsejara y animara durante todo este proceso y que al final se haya convertido en este fruto que él ha cosechado con tanto cuidado y dedicación.

Gracias siempre a mi familia, mis raíces y mi sustrato. A mis padres, Pepe y María Luisa, porque siguen siendo y siguen estando. Gracias a mis hermanos, al arropo y fortaleza de Marga y al tesón y optimismo de Vicente.

A Stanley Black le estaré siempre agradecida haber confiado en mí cuando verdaderamente era una simiente y a José M<sup>a</sup> Bravo Gozalo le debo haber iniciado el viaje académico de los estudios de doctorado. Rubén y Karl de *36 caracteres* me enseñaron todo lo que sé de la traducción en y para el cine, a ellos y a los que allí trabajamos tan unidos, mi agradecimiento eterno.



A mis amigos y compañeros les doy las gracias por acompañarme en todo este proceso, en especial a Cristina, compañera de fatigas y amiga en los momentos de flaqueza, que no fueron pocos. A Alberto le debo su contagiosa curiosidad y el ayudarme con este proyecto. A Manuel Mata le agradezco y debo que este documento tomara forma.

Y en especial, gracias a Walden, mi rey sol, por sus ruidos y sus silencios, por no soltarme y por corregir listados imposibles.

Todo comienzo es el final de una espera. A cada uno de nosotros se nos ha concedido una única oportunidad de existir. Todos somos algo en esencia imposible y a la vez inevitable. De la misma manera que todo árbol repleto de frutos fue antes una semilla que aguardaba su momento.

Hope Jahren  
*La vida secreta de las hojas*

Ever tried.  
Ever failed.  
No matter.  
Try again.  
Fail again.  
Fail better.

Samuel Beckett  
*Worstward Ho* (1983)

## ÍNDICE DE CONTENIDOS

|  |      |
|--|------|
| ÍNDICE DE CONTENIDOS.....  | viii |
| ÍNDICE DE TABLAS .....   | xiii |
| ÍNDICE DE FIGURAS .....  | xiv  |
| ÍNDICE DE ANEXOS.....  | xv   |
| LISTADO DE ABREVIATURAS .....  | xvi  |
| ANEXO I - Siglas y Abreviaciones.....                                      | xvi  |
| CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN.....  | 17   |
| 1.1 Introducción.....  | 17   |
| 1.2 Justificación de la investigación .....                                | 18   |
| 1.3 Motivación de la investigación.....                                    | 19   |
| 1.4 Objetivos.....   | 20   |
| 1.5 Hipótesis iniciales .....  | 20   |
| 1.6 Estructura de la investigación.....                                    | 21   |
| CAPÍTULO II: MOCKUMENTARY, FALSO DOCUMENTAL, DOCUMENTAL<br>DE FICCIÓN..... | 23   |
| 2.1 Origen: Representación de la Realidad.....                             | 23   |
| 2.2 Documental .....   | 25   |
| 2.2.1 Definición.....  | 25   |
| 2.2.2 Características .....  | 26   |
| 2.2.3 Híbridos y fusiones.....   | 28   |
| 2.2.4 Modelos .....  | 30   |
| 2.3 <i>Mockumentary</i> Falso Documental, Documental de Ficción .....      | 31   |
| 2.3.1 Introducción .....   | 31   |
| 2.3.2 Definición.....  | 32   |
| 2.3.3 Ficción o No ficción.....  | 34   |
| 2.3.4 El origen: <i>F for Fake</i> .....                                   | 35   |
| 2.4 Género <i>Mockumentary</i> .....                                       | 37   |
| 2.4.1 Origen: Género cinematográfico.....                                  | 37   |
| 2.4.2 Clasificación Géneros.....   | 39   |
| 2.4.3 Discurso <i>Mockumentary</i> .....                                   | 40   |
| 2.4.4 Niveles.....   | 41   |
| 2.4.5 Funciones.....   | 42   |
| 2.4.6 Clasificación.....   | 42   |
| 2.5 Herramientas .....   | 45   |
| 2.6 Espectador <i>mockumentary</i> .....                                   | 48   |
| 2.6.1 Introducción: Percepción.....  | 48   |
| 2.6.2 Conocimiento cinematográfico .....                                   | 48   |
| 2.6.3 Espectador <i>mockumentary</i> .....                                 | 51   |
| 2.6.4 Roles.....   | 52   |
| 2.7 Film Parody - Parodia cinematográfica .....                            | 52   |

|  |           |
|--|-----------|
| 2.7.1 Introducción: Humor .....  | 52        |
| 2.7.2 La parodia en el cine .....  | 53        |
| <b>2.8 Mockumentaries hoy .....</b>  | <b>55</b> |
| 2.8.1 Consolidación.....   | 55        |
| 2.8.2 Festivales .....   | 57        |
| <b>CAPÍTULO III: TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL.....</b>   | <b>61</b> |
| <b>3.1 Traducción Audiovisual (TAV).....</b>   | <b>61</b> |
| 3.1.1 Inicios .....  | 61        |
| 3.1.2 Actualidad.....  | 63        |
| 3.1.3 Definición.....  | 63        |
| 3.1.4 Texto Audiovisual .....  | 64        |
| <b>3.2 Estudios TAV .....</b>  | <b>65</b> |
| 3.2.1 Preámbulo .....  | 65        |
| 3.2.2 Estudios Descriptivos de Traducción, Escuela de la Manipulación y la Teoría de los Polisistemas..... | 65        |
| 3.2.3 Teoría del Sentido .....   | 67        |
| 3.2.4 Estudios de TAV en la actualidad .....   | 67        |
| <b>3.3 Modelos de Traducción Audiovisual.....</b>  | <b>68</b> |
| 3.3.1 Introducción .....   | 69        |
| 3.3.2 Modelos .....  | 69        |
| 3.3.2.1 Subtitulado para oyentes .....   | 69        |
| 3.3.2.2 Doblaje.....   | 70        |
| 3.3.2.3 Voces superpuestas .....   | 70        |
| 3.3.2.4 Subtitulado para Sordos .....  | 72        |
| 3.3.2.5 Audiodescripción.....  | 72        |
| <b>3.4 Aspectos Específicos de TAV .....</b>   | <b>73</b> |
| <b>3.5 Aspectos Técnicos .....</b>   | <b>73</b> |
| 3.5.1 Subtitulado para Oyentes .....   | 74        |
| 3.5.2 Doblaje .....  | 75        |
| 3.5.3 Voces superpuestas.....  | 75        |
| <b>3.6 Aspectos cinematográficos.....</b>  | <b>76</b> |
| 3.6.1 Preámbulo .....  | 76        |
| 3.6.2 Percepción: modelos fílmicos .....   | 78        |
| 3.6.3 Aproximación TAV al modelo fílmico.....  | 79        |
| 3.6.4 Género / Discurso <i>mockumentary</i> .....  | 80        |
| 3.6.5 Características .....  | 81        |
| 3.6.6 Conclusión .....   | 82        |
| <b>3.7 Aspectos Lingüísticos.....</b>  | <b>83</b> |
| 3.7.1 Métodos traductológicos.....   | 83        |
| 3.7.2 Técnicas o Estrategias de Traducción .....   | 84        |
| <b>3.8 Referentes culturales.....</b>  | <b>86</b> |
| 3.8.1 Introducción .....   | 86        |
| 3.8.2 Lengua y Cultura.....  | 87        |
| 3.8.3 Elementos culturales .....   | 88        |
| 3.8.4 Definición.....  | 89        |
| 3.8.5 Clasificación.....   | 90        |
| <b>3.9 Humor.....</b>  | <b>93</b> |
| 3.9.1 Prólogo.....   | 93        |
| 3.9.2 Definición.....  | 94        |
| 3.9.3 Traducción del Humor .....   | 95        |
| 3.9.4 Humor Intencionado: Parodia – Ironía.....  | 96        |

|  |            |
|--|------------|
| 3.9.5 Clasificación.....   | 98         |
| <b>CAPÍTULO IV: METODOLOGÍA .....</b>                                | <b>101</b> |
| 4.1 Introducción.....  | 101        |
| 4.2 Metodología del trabajo de investigación .....                   | 102        |
| 4.3 Estructura Metodología del trabajo de investigación .....        | 104        |
| 4.3.1 Ejemplo de ficha.....  | 105        |
| 4.3.2 Referentes culturales.....                                     | 105        |
| 4.3.3 Clasificación RRCC .....                                       | 106        |
| 4.3.5 Estrategias de traducción .....                                | 108        |
| 4.4 Hipótesis.....   | 110        |
| 4.5 Selección del Corpus.....  | 111        |
| 4.6 Delimitación del Corpus.....                                     | 114        |
| 4.7 Filmografía.....   | 115        |
| 4.7.1 C. S. A., The confederate States of America .....              | 115        |
| 4.7.2 Forgotten Silver, La verdadera historia del cine .....         | 118        |
| 4.7.3 Opération Lune, Darkside of the moon– Operación Luna .....     | 120        |
| 4.8 Motivación .....   | 122        |
| 4.9 Conspiración la manipulación a través de la (casi) mentira ..... | 124        |
| <b>SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS PRÁCTICO.....</b>                         | <b>127</b> |
| <b>CAPÍTULO V: ANÁLISIS.....</b>                                     | <b>129</b> |
| 5.1 Introducción.....  | 129        |
| 5.2 Traducciones.....  | 129        |
| 5.2.1 Modelos .....  | 130        |
| 5.2.2 Traducciones .....   | 133        |
| 5.2.3 Traductores .....  | 134        |
| 5.3 Bloque I: Referentes de carácter histórico .....                 | 136        |
| 5.3.1 Presentación.....  | 136        |
| 5.3.2 Fichas Referentes culturales de Carácter Histórico .....       | 137        |
| 5.3.2.1 CSA Ficha nº 1 La batalla de Gettysburg.....                 | 138        |
| 5.3.2.2 CSA Ficha nº 2 Harriet Tubman.....                           | 139        |
| 5.3.2.3 CSA Ficha nº 3 Lincoln convicto .....                        | 140        |
| 5.3.2.4 CSA Ficha nº 4 Lincoln exiliado .....                        | 141        |
| 5.3.2.5 CSA Ficha nº 5 Nathan Bedford Forrest.....                   | 142        |
| 5.3.2.6 CSA Ficha nº 6 John Brown.....                               | 143        |
| 5.3.2.7 CSA Ficha nº 7 Kennedy.....                                  | 144        |
| 5.3.2.1 FS Ficha nº1 Peter Jackson .....                             | 145        |
| 5.3.2.2 FS Ficha nº 2 Colin McKenzie .....                           | 146        |
| 5.3.2.3 FS Ficha nº 3 Jonathon Morrison .....                        | 148        |
| 5.3.2.4 FS Ficha nº4 Wright Brothers .....                           | 149        |
| 5.3.2.5 FS Ficha nº 5 Pearse .....                                   | 150        |
| 5.3.2.6 FS Ficha nº 6 Gallipoli .....                                | 151        |
| 5.3.2.1 OL Ficha nº1 Stanley Kubrick.....                            | 152        |
| 5.3.2.2 OL Ficha nº2 Kristiane Kubrick.....                          | 153        |
| 5.3.2.3 OL Ficha nº 3 Jan Harlan.....                                | 154        |
| 5.3.2.4 OL Ficha nº4 Kennedy .....                                   | 156        |
| 5.3.2.5 OL Ficha nº 5 Yuri Gagarin .....                             | 157        |
| 5.3.2.6 OL Ficha nº 6 Werner Von Braun .....                         | 158        |
| 5.3.2.7 OL Ficha nº 7 Sergei Koroliov.....                           | 159        |
| 5.3.3 Reflexión .....  | 160        |
| 5.4 Bloque II : Referentes Sociales.....                             | 161        |
| 5.4.1 Presentación.....  | 161        |
| 5.4.2 Fichas de Carácter Social .....                                | 162        |

|   |            |
|---|------------|
| 5.4.2.1 CSA Ficha nº 1 Red Canada.....                                | 163        |
| 5.4.2.2 CSA Ficha nº 2 Cotton Curtain.....                            | 164        |
| 5.4.2.3 CSA Ficha nº 3 NACCP.....                                     | 165        |
| 5.4.2.4 CSA Ficha nº 4 Why we fought.....                             | 166        |
| 5.4.2.5 CSA Ficha nº 5 Runaway.....                                   | 167        |
| 5.4.2.6 CSA Ficha nº 6 BBS.....                                       | 168        |
| 5.4.2.1 FS Ficha nº1 Republican government.....                       | 169        |
| 5.4.2.2 FS Ficha nº2 Crack de 1929.....                               | 170        |
| 5.4.2.3 FS Ficha nº 3 Soviets .....                                   | 171        |
| 5.4.2.4 FS Ficha nº4 Gordon Coates .....                              | 172        |
| 5.4.2.5 FS Ficha nº 5 Smithsonian Institute.....                      | 173        |
| 5.4.2.6 FS Ficha nº 6 Harvey Weinstein .....                          | 174        |
| 5.4.2.7 FS Ficha nº 7 Leonard Maltin.....                             | 175        |
| 5.4.2.1 OL Ficha nº 1 General Vernon Walters.....                     | 176        |
| 5.4.2.2 OL Ficha nº 2 Farouk Elbaz .....                              | 178        |
| 5.4.2.3 OL Ficha nº 3 Henry Kissinger .....                           | 179        |
| 5.4.2.4 OL Ficha nº 4 Buzz Aldrin .....                               | 180        |
| 5.4.2.5 OL Ficha nº 5 Lawrence Eagleburger.....                       | 181        |
| 5.4.2.6 OL Ficha nº 6 Donald Rumsfeld.....                            | 182        |
| 5.4.3 Reflexión .....   | 183        |
| <b>5.5 Bloque III: Referentes Culturales .....</b>                    | <b>184</b> |
| 5.5.1 Introducción .....  | 184        |
| 5.5.2 Fichas de los referentes de carácter cultural .....             | 185        |
| 5.5.2.1 CSA Ficha nº 1 Niggerhair.....                                | 185        |
| 5.5.2.2 CSA Ficha nº2 Pledge allegiance .....                         | 187        |
| 5.5.2.3 CSA Ficha nº 3 Sweet Chariot.....                             | 188        |
| 5.5.2.4 CSA Ficha nº 4 Coon.....                                      | 189        |
| 5.5.2.5 CS Ficha nº 5 Jigaboo.....                                    | 191        |
| 5.5.2.6 CSA Ficha nº 6 Sambo .....                                    | 192        |
| 5.5.2.1 y 5.5.2.2 FS Fichas nº 1 y nº 2 Al Jolson y Old Arizona ..... | 193        |
| 5.5.2.3 FS Ficha nº 3 Salome .....                                    | 194        |
| 5.5.2.4 FS Ficha nº 4 Palermo Motion Picture.....                     | 196        |
| 5.5.2.5 FS Ficha nº 5 Photinia aquefolium .....                       | 197        |
| 5.5.2.6 FS Ficha nº 6 Bush.....                                       | 198        |
| 5.5.2.7 FS Ficha nº 7 Stan Wilson.....                                | 200        |
| 5.5.2.8 FS Ficha nº 8 Rodney King.....                                | 201        |
| 5.5.2.1 OL Ficha nº 1 The soviets.....                                | 202        |
| 5.5.2.2 OL Ficha nº 2 El danubio azul.....                            | 203        |
| 5.5.2.3 OL Ficha nº 3 Jack Torrance.....                              | 204        |
| 5.5.2.4 OL Ficha nº 4 Michael Collins y Neil Armstrong .....          | 206        |
| 5.5.2.5 OL Ficha nº 5 David Bowman.....                               | 207        |
| 5.5.2.6 OL Ficha nº 6 María Vargas .....                              | 208        |
| 5.5.2.7 OL Ficha nº 7 Eve Kendall.....                                | 209        |
| 5.5.2.8 OL Ficha nº 8 Dimitri Muffley.....                            | 210        |
| 5.5.2.9 OL Ficha nº 9 Ambrose Chapel .....                            | 211        |
| 5.5.2.10 OL Ficha nº 10 George Kaplan.....                            | 212        |
| 5.5.2.11 OL Ficha nº 11 W. A. Koeninsberg.....                        | 213        |
| <b>CAPÍTULO VI: CONCLUSIONES.....</b>                                 | <b>217</b> |
| <b>6.1 Introducción.....</b>  | <b>217</b> |
| 6.1.1 Espectadores .....  | 217        |
| 6.1.2 Mockumentary .....  | 217        |
| 6.1.3 Traducción .....  | 218        |
| 6.1.4 Objetivo .....  | 219        |
| <b>6.2 Resultados.....</b>  | <b>220</b> |
| 6.2.1 Objetivos específicos.....                                      | 220        |

|   |            |
|---|------------|
| 6.2.2 Hipótesis .....   | 222        |
| 6.2.3 Conclusión .....  | 224        |
| <b>6.3 Futura investigación.....</b>                                    | <b>225</b> |
| <b>ANEXO II – Filmografía.....</b>                                      | <b>229</b> |
| <b>ANEXO III - Preselección de Corpus <i>mockumentaries</i> .....</b>   | <b>241</b> |
| <b>ANEXO IV – Recaudación .....</b>                                     | <b>249</b> |
| <b>ANEXO V –Entrevistas .....</b>                                       | <b>253</b> |
| <b>ANEXO VI - Correspondencia a través del correo electrónico .....</b> | <b>263</b> |
| <b>OBRAS BIBLIOGRÁFICAS DE REFERENCIA .....</b>                         | <b>269</b> |
| <b>OBRAS BIBLIOGRÁFICAS CONSULTADAS .....</b>                           | <b>287</b> |
| <b>ABSTRACT .....</b>   | <b>303</b> |
| <b>RESUMEN .....</b>  | <b>307</b> |

## ÍNDICE DE TABLAS

|   |     |
|---|-----|
| TABLA 1. ADAPTACIÓN SEGÚN LAS DELIMITACIONES SOBRE EL DOCUMENTAL .....        | 27  |
| TABLA 2. PARTICIPANTES Y OBJETIVOS EN LOS DOCUMENTALES. ....                  | 28  |
| TABLA 3. RELACIONES DE NARRACIONES FÍLMICAS .....                             | 35  |
| TABLA 4: IDENTIFICACIÓN Y RECONOCIMIENTO DE LOS GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS..... | 38  |
| TABLA 5. MODELOS, FUNCIÓN Y APROPIACIONES DE LOS FALSOS DOCUMENTALES. ....    | 45  |
| TABLA 6.COMONENTES DEL TEXTO AUDIOVISUAL .....                                | 64  |
| TABLA 7. NIVELES DE ANÁLISIS DE LOS PRODUCTOS AUDIOVISUALES .....             | 78  |
| TABLA 8. TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN EN TAV .....                                  | 85  |
| TABLA 9. ENFOQUES DE LOS ESTUDIOS SOBRE REFERENTES CULTURALES .....           | 90  |
| TABLA 10. DIVISIÓN DE LOS REFERENTES CULTURALES Y SUS CATEGORÍAS.....         | 92  |
| TABLA 11. METODOLOGÍA DE LA PARODIA .....                                     | 97  |
| TABLA 12. EJEMPLO DE FICHAS.....  | 105 |
| TABLA 13. BASES DE DATOS FNAC, AMAZON, FICCIONES, VIDEO CITY .....            | 114 |
| TABLA 14 MODELOS DE TRADUCCIÓN EN EL CORPUS .....                             | 130 |
| TABLA 15: ELEMENTOS QUE PARTICIPAN EN LA NARRACIÓN .....                      | 132 |
| TABLA 16. SÍNTESIS DE LOS RESULTADOS OBTENIDOS EN EL ANÁLISIS. ....           | 215 |



## ÍNDICE DE FIGURAS

|  |     |
|--|-----|
| Figura 1. Estado del falso documental.....                         | 41  |
| Figura 2. Degrees of mock-documentary.....                         | 43  |
| Figura 3. Mecanismos en la percepción de material audiovisual..... | 79  |
| Figura 4. Datos Generales de CSA.....                              | 117 |

## **ÍNDICE DE ANEXOS**

|   |     |
|---|-----|
| ANEXO I – Listado de abreviaturas.....                          | xvi |
| ANEXO II – Filmografía.....                                     | 229 |
| ANEXO III – Preselección de Corpus mockumentaries.....          | 241 |
| ANEXO IV – Recaudación.....                                     | 249 |
| ANEXO V – Entrevistas.....                                      | 253 |
| ANEXO VI – Correspondencia a través del correo electrónico..... | 263 |

## **LISTADO DE ABREVIATURAS**

### **ANEXO I - Siglas y Abreviaciones**

AD Audiodescripción

AAVE (African American Vernacular English): lengua inglesa vernácula afroamericana

CM Cultura Meta

CO Cultura origen

CSA Confederate States of America

EDT Estudios Descriptivos de Traducción

ENG English – Inglés

ESIT Escuela Superior de Intérpretes

FR Francés

FS Forgotten Silver

LM Lengua Meta

LO Lengua Origen

OL Opération Lune

RRCC Referentes Culturales

RM Receptor Meta

RO Receptor Origen

TAV Traducción Audiovisual

TCR Time Code Reading

TM Texto Meta

TO Texto Origen

SP Spanish - Español

SPS Subtitulado para Sordos

VO Versión original

## CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN

La mentira es infinita, elegir en el infinito es labor de artista, elegir un número infinito de mentiras es un arte. Yo, aquí, soy seis mentiras de entre todas las que he imaginado en mi vida, no quiero que regresen, crecerán fuertes y seguras llenando el mundo de lo único que merece la pena vivir por él: EL ENGAÑO.

Ceesepe  
*El difícil arte de la mentira*

### 1.1 Introducción

Los géneros cinematográficos siempre han sido un tema controvertido ya que se tiende a contraponer uno con otro y, al mismo tiempo, también surgen fusiones entre sí. El espectador reconoce las evidencias que se muestran en ellos: el formato, la temática, los personajes, etc. La primera gran división que se suele hacer de los géneros se hace entre ficción y no ficción (documental). Por lo general, todos entendemos que el documental tiende a reflejar la *realidad* mientras que el género de ficción es un relato imaginario [Consultado el 21/ 10/ 2017 en <http://codigosvisuales09.blogspot.com.es>]. Pero esta división ha ido evolucionando en la pequeña y gran pantalla y estas etiquetas compartidas en un principio por espectadores, productores y realizadores han ido cambiando como su percepción y aceptación entre el público.

Uno de los géneros que se balancea entre esta división de ficcionalidad y la no ficción es el *mockumentary*, falso documental o documental de ficción. El *mockumentary* es un género cinematográfico que combina múltiples códigos y aspectos del documental, también de la parodia y además juega con la deconstrucción de la realidad (Roscoe y Hight, 2001, Hight, 2008, 2010). Asimismo, el falso documental busca cómplices para la ironía latente en la película (Hutcheon, 2000). Sin embargo, los límites entre estos códigos no están claros, es complejo definirlos con exactitud, y que el espectador los reconozca con claridad y los acepte ya que tiende a creer en el formato y el estilo en el que se presenta.

Aunque gracias a la televisión y las series el público conoce estos híbridos y fusiones cinematográficas, todavía provocan confusión y a veces hasta frustración y enojo. Esto es aún más evidente cuando se trasladan estos productos a una segunda lengua y cultura.

La presente tesis pretende abordar la adaptación de los *mockumentaries* dentro del ámbito de la traducción audiovisual. Creemos firmemente en la necesidad de reconocer y aproximarse a estos discursos desde el campo de la traducción audiovisual y desde el lenguaje fílmico para la próspera traducción y recepción de los mismos. Cuando esta realidad falsa se adapta a otra cultura y lengua produce un enorme desafío para los traductores que necesitan acercarse al texto desde varias perspectivas: como un documental, como sátira y parodia y como una distorsión de la realidad.

## **1.2 Justificación de la investigación**

La justificación de esta investigación viene fundada, en un principio, por la cantidad y variedad de híbridos de este género presente en cine, televisión y diversas plataformas, pero especialmente por la complejidad en su adaptación a otro idioma, en este caso, a la lengua española. Este estudio pretende ser particularmente relevante no solo por la aproximación integral que propone para este género sino que, esperamos, también sea significativo por la brecha existente en los estudios académicos centrados en la traducción y percepción de los *mockumentaries*. Sin duda, estas películas son un reto no solo por su naturaleza simulada, sino también por los ingredientes que las conforman: la historia alternativa repleta de referencias culturales y el humor implícito en ellas ya que estos elementos contribuyen a desorientar al público y a crear otras realidades en la mente de los espectadores.

Desde los años 90 del siglo pasado, los falsos documentales están en auge y nuestro olfato hacia lo verdadero, como afirma Sánchez Navarro (2001: 7), va cambiando. El traductor percibe estos largometrajes desde varios frentes y desde aquí intentamos trazar un mapa que lo englobe todo: los aspectos cinematográficos, la traducción del humor, la traducción de las marcas o referentes culturales y las estrategias traductológicas que se emplean en ello.

Existen ya varias investigaciones, como las Roscoe y Hight (2001), Hight (2008, 2010, 2012) y Sánchez Navarro (2001), que establecen unas sólidas bases sobre los aspectos e intenciones de los *mockumentaries* y publicaciones exhaustivas sobre el género desde los comienzos hasta nuestros días, como el de López Ligeró (2015). También encontramos tesis centradas en el aspecto cómico de los falsos documentales (Wallace, 2012) o su conexión con los que presentan aspectos musicales (Carneiro, 2013), pero en ninguno de ellos se aborda la adaptación y recepción en el público extranjero.

Por otro lado, existen gran cantidad de estudios e investigación sobre traducción audiovisual centrados en los documentales (Orero, 2005, 2006a, 2006b, Franco, Matamala y Orero, 2010), también centrados en la traducción del humor como Zabalbeascoa (1996, 2001) y Martínez Sierra (2008), en la traducción de los referentes culturales como Molina (2006, 2011), Werner (2010) e Igareda (2011). Todos ellos son aspectos claves en el género que aquí nos ocupa pero del que no existe un análisis o disertación que combine todos ellos. Por esta razón creemos necesario un estudio que considere esta aproximación multimodal para la adaptación de estos discursos.

He's making it up as he goes along!

Monty Python  
*Life of Brian*

### 1.3 Motivación de la investigación

En esta investigación pretendemos distinguir los elementos que sospechamos contribuyen y condicionan en la percepción de estos documentales de ficción: la historia alternativa cargada de referentes culturales e históricos, la ironía latente y la deconstrucción del formato y la narración, y cómo el traductor puede colaborar en su recepción. El habernos enfrentado a la traducción de uno de estos largometrajes en la cual fue necesaria una labor de documentación considerable fue el germen de esta investigación. Nuestro objetivo, por tanto, es desengranar estos elementos para facilitar la labor traductológica. Confiamos en que la traducción audiovisual sea vehículo y participante activo para equilibrar esta inestabilidad característica del género.

## 1.4 Objetivos

El objetivo de esta tesis doctoral pretende ofrecer un marco de referencia para la práctica y el estudio de la traducción de los *mockumentaries*. No pretende ser un estudio exhaustivo ni una revisión del estado de la cuestión en cada una de sus modalidades pero sí una guía o referencia, ya marcada por otros autores en sus áreas, para establecer una taxonomía y directrices a la hora de enfrentarnos ante unos discursos como éstos.

Hemos creado un corpus de películas que comparten similitudes en su argumento de carácter conspirativo, narraciones basadas en hechos reales y con gran cantidad de referentes culturales. Estas películas son: *C.S.A* (Kevin Willmott, 2004), *Forgotten Silver* (Peter Jackson y Costa Botes, 1995) y *Opération Lune* (William Karel, 2002) con sus versiones dobladas a español. En este corpus clasificaremos los referentes culturales y crearemos un catálogo de chistes ligados a estos referentes. Comprobaremos si las decisiones y estrategias traductológicas han contribuido (o no) a la comprensión del filme.

## 1.5 Hipótesis iniciales

Como hipótesis iniciales nos hemos planteado si alguno de estos rasgos de los filmes son más difíciles de percibir que otros. Para ello y, según la clasificación que hemos realizado de los referentes culturales, los dividimos en: históricos, sociales y de carácter cultural. Y confirmamos que algunos presentan mayor dificultad y pérdida de carga humorística que otros pertenecientes al grupo de carácter cultural. De igual forma permiten más movilidad en la labor del traductor.

Otra de las hipótesis planteadas dilucidaba acerca de la intervención del traductor y su aportación en la percepción positiva (o no) del filme, considerando la adaptación del humor y los aspectos cinematográficos.

Concluimos que existen elementos que contribuyen a despistar a la audiencia. La correcta adaptación puede equilibrar en la recepción de los *mockumentaries* y está en manos del traductor hacerlo.

## 1.6 Estructura de la investigación

Tras esta introducción, comenzaremos con la primera parte de esta tesis que comprende el marco teórico y referencial que abarca tres capítulos: capítulo II, capítulo III y IV. Estos capítulos iniciales tienen mayor carga conceptual ya que, a través de ellos, nos adentramos en dos campos distintos como son el del género cinematográfico y el de la traducción audiovisual y que son la base de este trabajo. Es un marco teórico heterogéneo ya que, por una lado, abarca las modalidades existentes en el género cinematográfico documental y falso documental, los códigos y elementos que en él intervienen y las expectativas que crea. Por otro lado, presenta el marco referencial sobre las teorías dentro de traducción audiovisual, e incluye todos los aspectos que influyen en sus modalidades, aspectos técnicos, cinematográficos y lingüísticos.

En el capítulo II nos aproximaremos al concepto de género para proceder al análisis del documental. Seguidamente, nos centraremos en sus variaciones híbridas: el falso documental y finalmente su manifestación específica: el *mockumentary* de conspiración, del cual haremos un exhaustivo estudio desde su origen, las intenciones que presenta, herramientas que utiliza y gradación. Finalizaremos este capítulo situando al *mockumentary* hoy en día.

Se inicia el capítulo III con los orígenes de la traducción audiovisual y las teorías y estudios sobre los que se sustenta. Se presentarán las modalidades existentes hoy en día y las que se van a utilizar en esta tesis. Seguidamente se detallarán cuáles son los aspectos específicos de la traducción audiovisual: técnicos, lingüísticos y cinematográficos y que formarán parte de la metodología que se presentará en el siguiente capítulo IV, que cerrará este bloque.

En el capítulo IV se abordará la metodología creada para esta tesis. En primer lugar se crea una clasificación para los referentes culturales al que pertenecen los ejemplos seleccionados para el análisis. De igual forma, se crea una catalogación del humor o chistes en el que se encuentra ese referente. También se especifican las diferentes estrategias de traducción comunes en esas modalidades de traducción: doblaje y *voiceover*. Para ello se han creado unas fichas que se utilizarán en el análisis de las muestras y que aúnan todos estos aspectos. En ellas, además, se incluye el texto original



y su traducción al español. Por último, en la metodología se presenta y justifica el corpus de *mockumentaries* seleccionado para su análisis.

El capítulo V se dedica por completo al análisis de las muestras seleccionadas de las películas. Se presentan según su división por referentes culturales y en cada uno de ellos se analizan los ejemplos en las fichas donde se presentan las estrategias traductológicas realizadas y los aspectos a destacar. Se inicia cada uno de estos bloques con una presentación y se finalizan con una reflexión de los resultados obtenidos.

El último capítulo, VI, se dedica a las conclusiones de esta tesis, según el estudio realizado y los resultados obtenidos en los que comprobamos que los *mockumentaries* de carácter conspirativo vienen cargados de información: histórica y cultural, humorística y documental. Es labor del traductor reconocer los distintos aspectos y funciones del mismo para una fructífera adaptación.

## **CAPÍTULO II: MOCKUMENTARY, FALSO DOCUMENTAL, DOCUMENTAL DE FICCIÓN**

El objetivo de esta sección, que abarca los siguientes dos capítulos en esta investigación, es proponer un sustento teórico dentro del campo del género cinematográfico documental, en concreto, del género/discurso *mockumentary*, y los códigos que emplea en su comunicación: formato documental; humor-ironía; deconstrucción del discurso y los aspectos populares de la cultura. Estos aspectos están estrechamente ligados a los modelos de traducción audiovisual (TAV) y las estrategias de traducción que se emplean en ella y son determinantes para ubicarnos en lo que serán las áreas y fases que recorra esta tesis. Harán, a su vez, de puente para que comprendamos los conceptos principales que pretendemos investigar en este estudio.

### **2.1 Origen: Representación de la Realidad**

La percepción ha formado parte de la evolución del ser humano (Lachat, 2012: 90). El impulso de reflejar la realidad que se observa se remonta a los orígenes de la humanidad; prueba de ello son las imágenes de figuras humanas y animales representadas en cuevas por todo el planeta. A lo largo de su existencia, el hombre ha demostrado una gran inquietud por plasmar aquello que veía y percibía en su entorno. En nuestra historia universal hallamos ejemplos en todas las disciplinas artísticas: pintura, escultura, música, poesía, danza, fotografía y, también, en el cine.

Desde Leonardo y su cámara oscura, la captación y reproducción de imágenes no ha dejado de interesar al hombre y es evidente en la extraordinaria evolución y desarrollo de los inventos, tecnología y arte durante el siglo XIX. En el caso de la invención de la fotografía, la atracción por crear imágenes logró ser accesible a todo el mundo que adquiriera una cámara (Deltell, 2009: 21). A comienzos del siglo XX se extendió el uso de la cámara cinematográfica como instrumento de observación y aproximación a la realidad (Breschand, 2004: 41) que hasta entonces solamente las imágenes estáticas de la fotografía habían logrado capturar. El mayor empeño de los pioneros del cinematógrafo fue poder reproducir lo más fidedignamente posible la realidad, plasmar,

y vivir esa realidad tal y como se aprecia, es decir, en movimiento y al mismo tiempo promocionar y disfrutar de la espectacularidad del nuevo artefacto.

Desde los orígenes de la invención del cinematógrafo hasta su estatus como séptimo arte, término acuñado por Ricciotto Canudo en 1911 en el “Manifiesto de las Siete Artes”, siempre estuvo presente, y fue patente, la intención de presentar la realidad, de representar la realidad. La manera de ver el mundo cambió desde que los primeros espectadores disfrutaron de la exhibición pública de lo que se considera el nacimiento de la cinematografía como invento científico: *La Sortie des ouvriers des usines Lumière à Lyon* (1895) (La salida de la fábrica de fotografía de los hermanos Lumière) y *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat* (1896) (La llegada del tren a la estación de la Ciotat). El cine comenzó como un entretenimiento de feria para la clase popular pero se extendió rápidamente a cine clubs, especialmente en Europa. Fue a partir de 1919 cuando se establece los primeros largometrajes y las líneas argumentales de Griffith, Méliés, Porter y De Mille, creadores del ritmo y lenguaje cinematográfico en el cine mudo (Deltell, 2009: 108). La importancia de la iluminación es evidente en el expresionismo alemán con las obras de Fritz Lang y Murnau. Eisenstein, el pionero del montaje de las películas rusas. Surgen los famosos estudios de cine: *Paramount*, *Warner Bros*, *Twentieth Century Fox*, *RKO*, entre otros y, con ellos, el auge de las estrellas de Hollywood, el *star system* ligados a los géneros cinematográficos, una nueva manera de producción, creación y distribución. De igual forma emerge el cine europeo con figuras y movimientos emblemáticos: el neorrealismo italiano, la *nouvelle vague*, la nueva ola francesa, el cine de autor: Fellini, Bergman, Godard, Truffaut, Hitchcock, Fassbinder, Wim Wenders, Herzog y Buñuel entre un larguísimo listado de grandes realizadores. El cine alcanza todas las partes del globo gracias, en principio, al boom de los éxitos de taquilla, los *blockbuster*, el vídeo en los años 80, y hoy en día gracias al formato DVD y el acceso a internet. El lenguaje, los géneros cinematográficos, la tecnología en el cine han permanecido en continua evolución al igual que lo ha hecho la sociedad mostrada en sus pantallas. En este recorrido a través de la historia y los avances tecnológicos, los espectadores han aprendido a ver e interpretar esas imágenes y a crear su propia opinión sobre ellas.

El Cine, el punto de vista, el “Cine-Ojo” en palabras de Dziga Vertov en su Manifiesto de 1924:

I am an eye, a mechanical eye. I the machine show you a world the way only I can see it. I free myself for today and forever from human immobility. I am in constant movement. I approach and pull away from objects. I creep under them. I move alongside a running horse's mouth. I fall and rise with the falling and rising bodies. This is I, the machine, manoeuvring in the chaotic movements, recording one movement after another in the most complex combinations. Free from the boundaries of time and space. I coordinate any and all points of the universe whatever I want them to be. My way leads towards the creation of a fresh perception of the world. Thus I explain in a new way, the world unknown to you<sup>1</sup>.

## 2.2 Documental

No existe el arte puro, porque no son los códigos sino las desviaciones las que crean la obra.

Jean Breschand  
*El documental. La otra cara del cine*

### 2.2.1 Definición

No existe un consenso claro y preciso a la hora de definir lo que es un documental. Se puede entender como género cinematográfico, o bien, como una técnica o como un estilo. Es un concepto difuso y de no fácil definición: *Documentary is what we might call a 'fuzzy concept'* (Nichols, 2001: 21). Tal vez un documental no sea más que, como afirma Nichols, lo que dictan las organizaciones y producen las instituciones (2001: 22).

Según aparece en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua (DRAE):

*documental.*

1. **adj.** Perteneciente o relativo a los documentos.
2. **adj.** Que se funda en documentos reales.

---

<sup>1</sup> Soy un ojo. Un ojo mecánico. Yo, es decir, la máquina, yo soy la máquina que os muestra el mundo como solo ella puede verlo. Me libero por hoy y para siempre de la inmovilidad humana. Estoy en constante movimiento. Me acerco y me alejo de los objetos. Me arrastro debajo de ellos. Me muevo junto a la boca de un caballo corriendo. Caigo y me levanto con los cuerpos que caen y se levantan. Soy yo, la máquina que maniobra con movimientos caóticos, que registra un movimiento tras otro con las combinaciones más complejas. Libre de los límites del tiempo y del espacio. Yo coordino todos y cada uno de los puntos del universo, allí donde quiera que estén. Mi camino conduce a la creación una nueva percepción del mundo. Así os explico de una manera nueva, el mundo desconocido para vosotros. [Consultado el 22/01/2017 <http://bluffdocumental.blogspot.com.es/2009/08/cine-ojo-manifiesto.html>] [<https://vimeo.com/37190305>]

3. **adj.** Dicho de una película cinematográfica o de un programa televisivo: Que representa, con carácter informativo o didáctico, hechos, escenas, experimentos, etc., tomados de la realidad. U. t. c. s. m.

*documentar*

(Del lat. *documentāre*)

1. tr. Probar, justificar la verdad de algo con documentos.
2. tr. Instruir o informar a alguien acerca de las noticias y pruebas que atañen a un asunto. U.t. c. prnl. [Consultado en <http://dle.rae.es/?id=E40ePzT> 22/01/2017].

Para los académicos los documentos son fuentes primarias de información (Ellis y McLane, 2005: 3). El origen etimológico de la palabra procede del latín *docere* que significa enseñar. En realidad los documentales no nos enseñan ni reproducen la realidad sino que la representan. Es, en cierta manera, una mirada que no hemos presenciado hasta ese momento pese a que lo representado nos resulte familiar (Nichols, 2001: 20). Es una mirada diferente del mundo. Los documentales, como argumenta López Ligeró (2015: 153), son imitaciones de la realidad existente pero “no meras reproducciones o copias” sino transformaciones de la misma para desarrollar su propio mensaje.

Quien ha profundizado más en el campo del documental ha sido el historiador y teórico, Bill Nichols, con un gran número de publicaciones tan relevantes como *Speaking Truths with Film: Evidence, Ethics, Politics in Documentary* (2016), *Introduction to Documentary* (2001) y *La representación de la realidad* (1997) / *Representing Reality* (1991).

### 2.2.2 Características

Nichols estableció las bases para delimitar los documentales a través de sus participantes, constituyentes y uso (1991:12-31, 1997) y Hight retomó esta idea con posterioridad (2008: 177-178):

El documental puede definirse a través de la “práctica institucional desarrollada y mantenida por la comunidad de practicantes” para diferenciarlo de otros géneros; también podría explicarse a través del “corpus de textos” que

demuestran unos códigos y convenciones y, finalmente, mediante unos espectadores que ven estas películas con “expectativas y presuposiciones”.

En el siguiente cuadro presentamos un resumen de todos los componentes en la delimitación de los documentales:

| Constituyentes         | Propósito    | Uso                       | Fin                       |
|------------------------|--------------|---------------------------|---------------------------|
| Práctica institucional | Desarrollada | Comunidad de practicantes | Diferenciar otros géneros |
| Corpus de textos       | Demostración | Códigos y convenciones    | Distinguir los códigos    |
| Espectadores           | Observación  | Crea expectativas         | Presuposición             |

TABLA 1. ADAPTACIÓN SEGÚN LAS DELIMITACIONES SOBRE EL DOCUMENTAL DE BILL NICHOLS (1991,1997) Y CRAIG HIGHT (2008)

El documental, como en muchos géneros y textos cinematográficos, necesita al espectador, un espectador curioso, sediento de conocimiento pero también conocedor, con bagaje. Por ello, como espectadores nos vemos, en cierta manera, obligados en esa observación a reconocer una coincidencia o alguna coherencia en los documentales. Se crea, como propone Febrer (2010: 3-4), un acuerdo entre el autor, el espectador y también la película, con la que se crea un diálogo de expectativas que se confirman o se corrigen a lo largo del film y que dan forma y sentido de lo que se ha visto. La autenticidad de lo que hemos visto y de la persona que lo observa necesita coincidir en un punto (Berger, 2006: 19-20) y en ese punto concurren el conocimiento de ambos o, como apunta el director griego de cine Theo Angelopoulos: “Al final los espectadores también somos coautores de la película.” (*Theo Angelopoulos*. Círculo de Bellas Artes, 2012).

Las características de los documentales incluyen principalmente:

- a) El propósito con el que se crean: divulgación, situaciones sociales, históricos, científicos, históricos, etc.
- b) Formato distintivo: uso de imágenes reales y documentadas para la realización de la historia.

c) La narración de la historia pretende dar testimonio de la realidad presentada o de una situación específica.

d) Códigos, elementos y personajes reconocidos por el público como son:

el narrador, voz en off, que nos presenta la historia desde un punto de vista objetivo,

el testigo, que aporta información de primera mano,

los expertos, necesarios para darle autenticidad y credibilidad al producto,

personajes conocidos, que permiten el reconocimiento del público.

A continuación se presentan los participantes más comunes en los documentales y el objetivo de su utilización:

| Participantes                   | Objetivo                                   |
|---------------------------------|--|
| Narrador<br>Voz en <i>off</i>   | Punto de vista objetivo                    |
| Testigo                         | Información de primera mano                |
| Expertos<br>(Cabezas parlantes) | Da autenticidad y credibilidad al producto |
| Personajes conocidos            | Reconocimiento popular                     |

TABLA 2. PARTICIPANTES Y OBJETIVOS COMUNES EN LOS DOCUMENTALES.  
Basada en las características propuestas por Jane Roscoe y Craig Hight (2001: 16)

### 2.2.3 Híbridos y fusiones

Los documentales, en principio, se presentan en un formato de apariencia documental con narración igualmente documental pero pueden, de igual forma, mezclar sus diferentes formatos y contenidos documentales o ficticios, dando lugar a híbridos documentales (Rhodes y Springer, 2006: 4), por lo que no son un género estático sino elástico, no dejan de reconstruirse y reelaborarse y juegan con la dicotomía entre la realidad y la ficción. Ficción y no ficción utilizan un mismo lenguaje cuyos códigos leemos de distinta manera. Es una diferencia de forma y no de naturaleza (Febrer 2010: 4).

*Nanook of the North / Nanook el esquimal* (Robert Flaherty, 1922) es considerado el primer documental de la historia del celuloide, pese a que sus primeros planos, como menciona López Ligeró (2015: 19), son “una artimaña visual” ya que vemos salir a toda la familia de cinco miembros y un perro, nada menos, de un mismo kayak de pequeñas dimensiones. A lo largo de esta película también aparecen otras no realidades, como cuando se ve a su protagonista, Nanook, que caza con arpón cuando en realidad lo hacía con fusil.

Desde los comienzos de la fotografía y el cine las imágenes se han “amañado” o se les ha dado un significado distinto. Conocido es el caso de Alexander Gardner, Mathew B. Brady y Timothy O’Sullivan, considerados los primeros fotoperiodistas de la historia, que durante la Guerra Civil norteamericana (1861-1865) trasladaron cadáveres de sitio para formar una composición antes de realizar la fotografía (López Ligeró, 2015: 15). Algunas fotografías, especialmente las del fotógrafo Joan Fontcuberta, ponen en duda la verdad que se le otorga a las imágenes fotográficas como evidencia de la verdad. [Consultado 22/01/17 en <http://www.crashclub.es/noticia-joan-fontcuberta>]. Como explica el mismo fotógrafo (1997, 15):

Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable, lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve.

Dominar la realidad, según alude López Ligeró (2015: 153), significa saber reproducirla utilizando los medios tecnológicos del vídeo, el cine, la fotografía y el ordenador, y establecer para ella un discurso determinado, dirigir el sentido que queremos para las imágenes y procurar hacer ese discurso inteligible. La realidad es sobre todo, aquello que un pueblo o una cultura conciben como tal: “Una forma inconsciente y natural de interpretar nuestro entorno gracias a la experiencia previa y al aprendizaje” (Watts, 1987: 17) Al fin y al cabo, todo conocimiento del mundo es aprendido (Lachat, 2012: 87-92).



## 2.2.4 Modelos

Nichols en *La representación de la realidad* (1997: 68-93) e *Introduction to Documentary* (2001: 105-130) plantea de manera sobresaliente una catalogación de los documentales, una organización de los modelos de representación, como él los denomina, que exhiben convenciones recurrentes, estilos de filmación y los cuales clasifica de la siguiente manera:

1. modelo expositivo: lo que entendemos como el clásico del documental, dirigido al espectador, centrado en la objetividad y de carácter argumentativo.
2. modelo poético: modelo de documental centrado más que en dar información al espectador en crear un tono y estado de ánimo. Aparecen elementos de otras artes, ligado a las vanguardias artísticas en el cine.
3. modelo reflexivo: a diferencia de otra representación de documentales, no es una ventana abierta al mundo, se realiza para que el espectador tenga una visión crítica, que sea el espectador el que tome conciencia del propio medio de representación.
4. modelo observacional: es la modalidad representada en el *cinéma vérité*<sup>2</sup> en Francia, y *Direct cinema*<sup>3</sup>. Surgieron como teorías filmicas y narrativas en desacuerdo a la moral del documental expositivo. Los directores registraban la realidad sin involucrarse con lo que la gente hacía. Usaban cámaras portátiles y ligeras.
5. modelo interactivo o participativo: Se crea una relación entre realizador que se convierte en investigador y el sujeto filmado, se hace más evidente la

---

<sup>2</sup> *Cinéma vérité* o cine de realidad, fue respuesta europea durante los años 50 y 60 al cine clásico de Hollywood. Próximo al documental y que grababa con cámaras más ligeras y manejables. Carecían de guion estructurado, todo era más natural [Consultado en <http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque2/pag5.html> el 22/1/2017].

<sup>3</sup> *Direct Cinema* o Cine directo, acuñado en los 60 en Estados Unidos y muy parecido al *cinéma vérité* con la idea de representar la realidad de una manera directa y sincera. Utilizaban cámaras de mano con sonido, lo que facilitaba el no tener que utilizar ni platós ni luces, captaban la vida sin manipulaciones [Consultado en <https://imagengarci.wordpress.com/category/historia-del-cine/cinema-verite> el 22/01/2017].

perspectiva del realizador que se involucra en el discurso y en la vida y personajes filmados.

6. modelo performativo: es el más novedoso, cuestiona el cine documental tradicional y duda de los límites con la ficción. Se centra más que en la retórica y la expresividad que en la representación realista.

[Consultado el 22/01/2017 <http://www.inter-doc.org/documentando-el-documental-bill-nichols-y-los-modos-de-representacion/>].

### 2.3 Mockumentary, Falso Documental, Documental de Ficción

Los efectos del arte no pueden ser los mismos para todo el mundo, y más vale que no lo sean.

Aguilar y Cabrerizo

*Un bigote para dos: El eslabón perdido de la comedia cinematográfica española*

#### 2.3.1 Introducción

El *mockumentary*<sup>4</sup>, falso documental o documental de ficción, es un elemento de narrativa de ficción que ha conseguido un nombre en las últimas décadas pero sus orígenes se podrían remontar al principio del cinematógrafo. Cuando hablamos de falsos documentales hablamos de un texto, de un discurso, de un género que posee las convenciones y rasgos del documental sin serlo, ya que realmente lo que presenta son historias ficticias. Es un texto ficticio al que algunos teóricos del cine etiquetan como “parásito” del documental y que se apropia de los códigos y convenciones del mismo (Hight, 2008: 176). En el uso de estos códigos, de su construcción y de la lectura que se realiza no pretende imitar al documental sino “una historia inventada” como dice López Ligeró (2015: 9).

---

<sup>4</sup> El término *mockumentary* se acuñó en los años 60 tras la emisión en televisión en la BBC el día 1 de abril del reportaje *Swiss Spaguetti Harvest* (1957). Una broma de tres minutos con apariencia de noticia en la que presentaba la espléndida cosecha de espaguetis, gracias al buen tiempo, en la región suiza de Ticino. Aparecen imágenes de espaguetis colgando de los árboles que son recolectados para luego servirse en los restaurantes (López Ligeró, 2015: 23).

### 2.3.2 Definición

Es evidente que el mundo ha cambiado y hay que buscar otro lenguaje para exponerlo (Lipovetsky y Serroy, 2009: 19). El *mockumentary* es un vocablo relativamente novedoso con el que se ha catalogado o designado una variedad de términos que nos citan en la introducción Jane Roscoe y Craig Hight, expertos en esta materia (2001, 1):

Faux documentary (Franke, 1996), pseudo-documentary, mocumentary, cinéma vérité with a wink (Harrington, 1994), cinéma un vérité (Ansen, 1997), black comedy presented as in-your-face-documentary, spoof documentary and quasi-documentary (Neale y Krutnik, 1990)<sup>5</sup>.

Según López Ligeró:

Llamamos falso documental, *fake* o *mockumentary* a los discursos de apropiación de figuras y convenciones de la no-ficción en las que se suele establecer una visión cómplice y reflexiva con el espectador en base a la intertextualidad y la alusión, se describe y utiliza los medios como constructores de realidad- que finalmente es lo que son- y, en definitiva se hace uso de las formas adscritas al documental como herramientas de lo verosímil (2015: 180).

En España Sánchez-Navarro (2001: 13) creó el término “mofumental” como posible traducción del término *mockumentary*:

Diferenciaremos un tipo muy concreto de falso documental -el llamado en inglés “mockumentary” (de *mock*: burla), al que bien podríamos traducir como “mofumental” (de documental y mofa)- de documentos falsos, que engañan con la intención de intoxicar.

Y de Felipe (2009: 135-142) creó su propia combinación “mockumental” y una *Guía de campo del perfecto mockumentalista*. Hoy en día ya es un término expandido que podemos encontrar en diferentes diccionarios anglosajones:

Mockumentary

A movie or television show depicting fictional events but presented as a

---

<sup>5</sup> Traducción propia:

Falso documental (Franke, 1996), pseudo-documental, mocumentary, cine *vérité*-de realidad cómplice (Harrington, 1994), cine de no-realidad (Ansen, 1997), documental de humor negro, documental paródico y cuasi documental (Neale y Krutnick, 1990).

documentary. Also called mock documentary.<sup>6</sup>

Origin: mock + (doc)umentary

Collins World English Dictionary

A film or television show made in the style of a documentary to make invented events seem real.<sup>7</sup>

[www.Dictionary.Cambridge.org](http://www.Dictionary.Cambridge.org)

A satirical television or radio programme in the form of a parody of a documentary.

[www.dictionary.com](http://www.dictionary.com)<sup>8</sup>

A facetious or satirical work (as a film) presented in the style of a documentary

Origin of Mockumentary<sup>9</sup>

blend of mock and documentary First Known Use: 1984 [1]

[Merriam Webster](#)

El falso documental construye su narración con apariencia de documental pero con partes falseadas, con el código genético de otro (Ramírez, 2005: 155) pese a su apariencia y formato de veracidad, no forma parte de ella. Utiliza los códigos del documental para presentar su texto esquizofrénico “falso, engañoso, fingido simulado, mentiroso y contrario a la verdad” (Ges, 2001: 81) pero, por otro lado, como nos propone de Felipe (2001: 35), su marca documental “es señal de ser fehaciente, veraz, evidente, cierto, registrable, probado, certificado, acreditado.” Este formato ambiguo de los *mockumentaries* es intencionado, quiere confundir y al mismo tiempo hacer consciente al espectador de una realidad, a veces oculta, para presentar o incorporar alguna crítica (Roscoe y Hight, 2001: 47). Por otro lado, como insiste Landesman, son los directores de estos largometrajes quienes buscan contradecir las expectativas de los espectadores (2013: 11). Díaz Gandasegui (2012: 153-154) considera al *mockumentary* un subgénero entre la realidad y la ficción que juega con el conocimiento adquirido del espectador de documentales. La confusión que provoca este tipo de largometrajes proviene de las imágenes y también de la narración. [Consultado <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=53724611009> el 9/01/ 2017].

---

<sup>6</sup> Traducción propia: Película o programa televisivo que representa acontecimientos de ficción pero presentados de manera documental. También se les denomina falsos documentales.

<sup>7</sup> Traducción propia:

Una película o programa de televisión hecho con estilo documental para hacer que los hechos inventados parezcan reales.

<sup>8</sup> Programa satírico de televisión o radio que se presenta como una parodia de un documental.

<sup>9</sup> Trabajo ocurrente o satírico (como una película) que se presenta como con estilo documental.

Hace unos pocos años, en España, se emitió por televisión el día 23 de febrero de 2014 el falso documental *Operación Palace*. Pese a haberse definido como programa especial y enmascarar la trama con algunas exageraciones que destapaban el ejercicio reflexivo y haberse anunciado con ganchos publicitarios como: “¿puede una mentira explicar una verdad?” o “sabemos lo que paso pero no sabemos qué paso” dio lugar a gran controversia y debates entre los espectadores (López Ligeró, 2015: 127) tal vez por presentar su material tanto de carácter ficticio como el no ficticio.

### 2.3.3 Ficción o No ficción

Se tiende a identificar y clasificar las películas como ficción o no ficción y, una vez se ha hecho esta distinción, surge una especie de contrato implícito entre el realizador y los espectadores que reciben como verídicas tanto las imágenes como el sonido (Platinga, 2008: 50). Weinrichter, en *Desvíos de lo real: el cine de no ficción* define la “no ficción” como una categoría negativa en la que se incluye la extensa zona no catalogada del documental no convencional, la ficción y lo experimental (2004: 11), y en sus propias palabras: “En su negatividad está su mayor riqueza: no ficción = no definición.” Los límites y barreras entre lo documental y la ficción no son fáciles de distinguir, como refiere Castaño: “Cada vez más la ficción se llena de elementos documentales y los documentales de elementos de ficción.” [Consultado el 22/01/2017 <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/almamater/article/viewFile/4839/425>]. La frontera es demasiado difusa entre realidad y ficción e incita al despiste (Durán, 2013: 15).

Como ya adelantábamos en el apartado de la definición de documental, Rhodes y Springer (2006: 4) en *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking* establecen las relaciones entre las narraciones filmicas documentales y las narraciones ficticias, permitiendo varias combinaciones entre ellas. Las estructuran en cuatro categorías básicas: formato documental, contenido documental, formato ficticio y contenido ficticio. Localizaremos al *mockumentary* que posee formato documental con contenido ficticio.

A continuación, presentamos en la siguiente las combinaciones posibles que presentan dichos autores:

Formato documental + contenido documental = **documental**

Formato documental + contenido ficticio = **mockumentary**

formato ficticio + contenido documental = **docudrama**

formato ficticio + contenido ficticio = **ficción**

TABLA 3. RELACIONES DE NARRACIONES FÍLMICAS SEGÚN RHODES Y SPRINGER (2006: 4)

El *mockumentary* es un producto audiovisual cuyo formato se caracteriza por presentarse como una interacción entre lo documental y lo ficticio. En *Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo* Mamblona Agüera insinúa que aunar el término “falso” y “documental” ya crea una contradicción evidente. Por ello, para unos será una variante del documental y para otros, cine de ficción (2012: 131). Se podría decir que no es más que la unión de dos especies diferentes, de distinta naturaleza, que dan lugar a un híbrido (Mercader, 2002: 51-52). Como ampliaremos en los siguientes apartados y capítulos, pretender etiquetar, catalogar y definir de una única manera o perspectiva lo que se considera como falso documental disminuiría su potencial y nos quedaríamos siempre cortos en todas sus posibilidades, como asegura López Ligeró (2015: 175).

Como sabe cualquier buen mentiroso, una  
mentira sólo triunfa si está amasada con  
verdades.

Javier Cercas  
“Yo soy Enric Marcos”  
*Palos de Ciego*

### 2.3.4 El origen: *F for Fake*

Uno de los primeros en utilizar este género fue Orson Welles, que quizá sea quien haya atentado más contra la estructura del documental con su película *F for fake* (Català, 2009: 48). Previamente, en 1941, *Ciudadano Kane* había alterado las estructuras narrativas y nació la que se consideraría primera película abiertamente moderna (Lipovetsky y Serroy, 2009: 19). Welles sentó las bases del falso documental al estrenar hace más de cuarenta años esta película, o podría decirse, al presentar la mentira como género cinematográfico, aunque realmente el antecedente fue la emisión radiofónica por parte de este mismo director y actor con su compañía *The Mercury Theatre* de la versión adaptada de H. G. Wells de *La guerra de los mundos*, la primera

intrusión de Orson Welles en el género fraudulento. [Consultado el 22/01/2017 [http://www.lasexta.com/noticias/cultura/mentira-como-genero-cinematografico\\_2013060100080.html](http://www.lasexta.com/noticias/cultura/mentira-como-genero-cinematografico_2013060100080.html)].

Según nos relata López Ligeró en las primeras páginas de *El falso documental. Evolución, estructura y argumentos del fake* (2015: 11):

El 30 de octubre de 1938, la compañía recreó en su cita semanal una versión de la Guerra de los mundos de H.G. Wells en 1898. El guion se estructuró imitando los boletines de noticias y empezaba con un concierto en directo que era interrumpido por un locutor que anunciaba un acontecimiento de última hora: la Tierra estaba siendo atacada por seres de otro planeta. La emisión tuvo lugar en Nueva York para todas las estaciones de la CBS y fue tan realista que miles de oyentes creyeron que estaban siendo invadidos por marcianos.

La apropiación de las figuras informativas y documentales por parte de Welles continuó en *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941), otro antecedente clave y, por supuesto, en *F for fake* (1973) (López Ligeró, 2015: 12). *F for Fake* es una historia sobre engaños que se estrenó sin gran éxito en su época pero a día de hoy es considerada el germen de lo que se conoce como falso documental. De hecho, muchos de estos documentales son denominados *fakes* por el título y contenido de esta película. En España se estrenó en 1973<sup>10</sup> con el título: *Question Mark (Fraude)*.

Orson Welles utiliza como base para *F for fake* material real que François Reichenbach había grabado sobre unos falsificadores y lo mezcla con el material grabado por él mismo. Los principales ejes narrativos son las historias de dos de los falsificadores más famosos del siglo XX: Elmyr d'Hory, pintor americano que llegó a hacerse famoso por ser uno de los mayores falsificadores de obras de arte, y Clifford Irving, un falso escritor acusado de fraude en la revista *Life* por haber creado una autobiografía totalmente falsa de Howard Hughes.

Es un montaje literal en el que los fragmentos de periódicos y noticiarios televisivos junto con las entrevistas a los estafadores dan el carácter documental aunque los

---

<sup>10</sup> En la base de datos de películas catalogadas de la página del MECD aparece 1972. [Consultado en <http://www.mecd.gob.es/bddpeliculas/> el 22/01/2017]. Más adelante comprobaremos que en la catalogación, tanto del Ministerio de Educación y Cultura como en otras especializadas en películas, la información varía.

espectadores, como indica Farré, “desconfían de parte de ese material”. Partiendo de esta premisa, el famoso director lleva la dualidad entre realidad y ficción al extremo. [Consultado en <https://cinepolitico.com/blogs/arditodocumental/f-for-fake-de-orson-welles/> 22/01/2017]. Orson Welles nos invita a reflexionar sobre lo verdadero y falso y ahonda en la borrosa frontera entre lo real y lo ficticio, la verdad y la mentira, siendo muy difícil discernir en la película qué parte es falsa y cuál no, lo mismo que el pintor que aparece en el filme (López Ligeró, 2015: 29).

“Es el cine pues, a través del procedimiento de ensamblaje de planos, un fraude, ya que bajo la apariencia de realidad que muestra, se esconde la mayor mentira que un medio artístico pueda perpetrar: la falsificación de la realidad.” [Consultado en [http://www.aulas.ulpgc.es/cine/historial/Hoja%20No%20258\\_NEW-Fraude.pdf](http://www.aulas.ulpgc.es/cine/historial/Hoja%20No%20258_NEW-Fraude.pdf) 22/01/2017].

No es la primera película en presentar imágenes ficticias como verdaderas. Peter Watkins y *The War Game* y *Culloden* sirvieron como referencia para falacias documentales posteriores (García Martínez, 2007: 303) y, como hemos mencionado al comienzo de este capítulo, en el declarado “primer documental” *Nanook el esquimal* (1922), aparecían ya imágenes manipuladas. Hacer creer en definitiva es manipular.

## 2.4 Género Mockumentary

En los siguientes apartados desglosaremos y detallaremos el origen de este género, así como su clasificación, intención, funciones que presentan.

### 2.4.1 Origen: Género cinematográfico

El nacimiento de los géneros se debe a la capacidad de las productoras de distinguir los éxitos, de una o varias películas, e intentar copiar ese modelo para obtener resultados similares. La repetición de estos modelos acaban conformando las características de los géneros (Deltell, 2009: 111). La industria define los largometrajes y el público los reconoce. Lo que conocemos como género cinematográfico es la manera más práctica para poder clasificar y comercializar una película, es una etiqueta o una categoría con la que se las identifica. El término *género* es complejo ya que está



compuesto por múltiples significados, y según Altman podremos identificar de la siguiente forma (2000: 35):

Género entendido como *esquema* básico, que configura la producción de la industria.

Género entendido como *estructura*, sobre el que se construyen las películas.

Género entendido como *etiqueta*, para las decisiones y comunicados tomados por las distribuidoras y exhibidores.

Género entendido como *contrato*, que toda película exige y acuerda con su público.

Podremos reconocer los géneros a través de cuatro puntos principales según la producción, la estructura que presentan, según la exhibición y el público que lo consume (Deltell, 2009: 111):

1. Las películas se producían siguiendo un esquema reconocible de género.
2. Las películas muestran estructuras básicas que se identifican con el género.
3. Las películas al exhibirse se identifican catalogándolas en un género.
4. El público reconoce estas películas en el género asignado y las interpretan de igual forma.

En el siguiente cuadro aunamos los distintos significados que señala Altman (2000) para los géneros cinematográficos con el reconocimiento de los mismos de Deltell (2009):

| Tipo de Género | Configuración             | Finalidad                       |
|----------------|---------------------------|---------------------------------|
| Esquema        | Producción                | Reconocimiento                  |
| Estructura     | Película                  | Identificación                  |
| Etiqueta       | Distribución y Exhibición | Catalogación                    |
| Contrato       | Público                   | Reconocimiento e Interpretación |

TABLA 4: IDENTIFICACIÓN Y RECONOCIMIENTO DE LOS GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS  
(Deltell, 2009 y Altman, 2000)

### 2.4.2 Clasificación Géneros

Indudablemente existen clasificaciones y análisis de los géneros con anterioridad, como los de Vladimir Propp y Lévi-Strauss, centrados en la cultura popular y que dirigían la atención hacia la narrativa y el folclore, pero son medios distintos a los filmicos, que son los que aquí nos afectan. Entenderemos y clasificaremos al género cinematográfico a través de las hipótesis que nos plantea Altman (2000) al analizar tres géneros emblemáticos de Hollywood, como son: el musical, el *western*<sup>11</sup> y el *biopic*<sup>12</sup> (2000: 59-78):

1. Las películas adquieren su identidad como género no por sus cualidades y éxitos sino a través de sus fracasos y defectos.
2. La historia de los géneros cinematográficos se caracteriza por valerse de materiales de muy distintos géneros y no de uno solo.
3. En el caso en que un género haya aparecido en otros áreas, su equivalente cinematográfico no nace como un préstamo de una fuente extra-cinematográfica sino de una reproducción de la misma.
4. Antes de que se afiancen los géneros pasan por un periodo en el que se perciben con características superficiales. Es, a base de repeticiones de estos largometrajes, lo que permite que se consoliden.
5. Las películas y los géneros se redefinen continuamente.
6. El primer filtro que pasaban los géneros era través de las lecturas del personal de los estudios, que eran quienes decidían las distintas posiciones, hacían funciones de crítico.
7. Siguiendo este orden, el primer paso es el establecimiento del tipo de lectura que se hace de ese género, seguido de su afianzamiento en producción y el último paso sería la aceptación por parte de toda la industria cinematográfica.
8. La última hipótesis establece que la clasificación de los géneros siempre será obsoleta porque no es posible que se ajuste a la multiplicidad de las necesidades de espectadores, productores, exhibidores y resto de usuarios.

---

<sup>11</sup> Película del lejano oeste o *western*, según la RAE.

<sup>12</sup> Película biográfica (bio) + género histórico (epic). Explicación propia.

Tiene sentido que los géneros hayan aparecido en determinados periodos, que sigan evolucionando, que se mezclen y que se contaminen entre ellos, e incluso que lleguen a desaparecer (Deltell, 2009: 111). Por la multiplicidad de fuentes, significados y aproximaciones entre los géneros cinematográficos, las redefiniciones en los mismos y la incapacidad de fijarlos debido a estas combinaciones nos gustaría hablar más de discurso cinematográfico, en este caso, discurso *mockumentary*, ya que está compuesto por diferentes fuentes y se crean distintas relaciones entre sí.

Es la industria quien define los largometrajes y el público quien los reconoce, reconocen los atributos básicos de las películas y la cultura en las que se ha producido. Estos aspectos serán esenciales en nuestra investigación: el reconocimiento de los aspectos cinematográficos y la cultura en las que se originan y la cultura que la recibe y consume y se extenderán a otras áreas.

Se non è vero, è ben trovato

Giordano Bruno

#### **2.4.3 Discurso *Mockumentary***

Hight indudablemente es quien más ha profundizado y analizado el falso documental en sus diferentes fisionomías (2012, 2010, 2009, 2008), junto a Roscoe publicó una de las grandes obras de referencia sobre el falso documental: *Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality* (2001); Juhasz (2006) y Miller (2012) se han centrado en el estudio del aspecto paródico de estos metrajes; existen, a su vez, unas contadas tesis doctorales, como las presentadas por Bender (2016), centrada en la evolución del género dentro de los medios digitales, o las Carneiro (2013) y Baker (2011) que se han aproximado al aspecto musical de este género/discurso cinematográfico: *rockumentaries*, y otras investigaciones, como la Wallace (2013), que analizan el aspecto humorístico de estos filmes o la investigación de Fraj Herranz que hace escasos dos años (2015) defendió su tesis sobre *Políticas del fake*. Recientemente ha aparecido una publicación muy completa: *El falso documental. Evolución, estructura y argumentos del fake* (López Ligeró, 2015) en la que se alternan los tres nombres que encabezan este capítulo: falso documental, documental de ficción y *mockumentary*.

Hight y Roscoe establecieron las bases que conciben al falso documental como un discurso en vez de un género o subgénero y donde se presentan diferentes modos de escritura, lo que implica diferentes sentidos de reflexividad ante este formato y la evidente facilidad con la que se puede falsificar aunque los espectadores no reconozcan su motivo fundamental: “su propósito reflexivo” (Hight, 2008: 179).

Table 1 Situating the mock-documentary and drama-documentary

|                   | <i>Intentions of the filmmaker</i>   | <i>Construction of the text</i>   | <i>Role constructed for the audience</i>  | <i>Implications for factual discourse</i>   |
|-------------------|--|---|---|---|
| Documentary       | To present an argument about the social-historical world, in order to inform, educate and/or entertain                                 | Offers a rational and 'objective' argument about the social-historical world, using the codes and conventions of the documentary form                 | The text offers a relatively unmediated reflection of reality (complicated by the expansion of the documentary genre) | Either explicit reinforcement of factual discourse or possible expansion of the documentary genre                 |
| Drama-documentary | To construct a dramatised representation of the social-historical world  | A fictional text, which offers an argument about the social-historical world in the form of a narrative   | The text does not have the visual integrity of a documentary  | Reinforcement of factual discourse, by allowing for forms of expression outside documentary codes and conventions |
|                   | Assume that they are able to represent reality, rather than to directly record reality   | Draws upon the expectations and assumptions of factual discourse (but not the sustained appropriation of documentary codes and conventions)           | Factual assumptions (accuracy, objectivity) combined with some latitude for fictional representation                  |   |
| Mock-documentary  | To present a fictional text, with varying degrees of intent to parody or critique an aspect of culture or the documentary genre itself | A fictional text, which offers a dramatic narrative presented in the form of an argument  | Tension between factual expectations (documentary) and suspension of disbelief (fictional text)                       | (See Conclusion)  |
|                   |  | Appropriates documentary codes and conventions  | Degree of reflexivity, either latent within, or activated by, the text  |   |
|                   |  | Draws upon the expectations and assumptions of factual discourse with varying degrees of reflexivity  |   |   |
| Fictional text    | To construct a dramatic story which focuses on fictional characters and events, primarily for the purposes of entertainment            | Primarily uses classic realist narrative, with conventions of character and action, and drawing upon a variety of cultural and intertextual resources | Suspension of disbelief, with the assumption that the parameters of reality are determined by the text itself         | Implicit reinforcement of fact/fiction dichotomy  |

Figura 1. Estado del falso documental (Según aparece en Roscoe y Hight, 2001: 54)

#### 2.4.4 Niveles

Al igual que con otros géneros, Hight argumenta que es posible identificar estos falsos documentales según la intención, la estética y la lectura que se hace de los mismo. Y los clasifica en tres niveles.

- I. Intención: El *mockumentary* lleva intrínsecos varios objetivos e intenciones, siendo la parodia y la sátira sus características más destacadas.
- II. Estética: Se apropia de la estética y los códigos del documental y también de una amplia gama de peculiaridades de la no ficción, que incluyen otros híbridos procedentes de otros medios.

- III. Lectura: Ofrece además diferentes lecturas del mismo lo que provoca por ello distintas reflexiones sobre ellos (Hight, 2010: 17).

#### 2.4.5 Funciones

Este discurso identificado a través de estos niveles va ligado a unas funciones (Lipkin, Paget y Roscoe) 2006: 14):

- I. El objeto de su parodia incluye el documental, el formato en la pantalla, a los que lo practican, los iconos culturales, sociales y políticos que en ellos aparecen.
- II. Se apropian de la estética documental para crear un mundo de ficción que separa la relación directa entre imagen y referente.
- III. Buscan poder desarrollar la relación con un público conocedor que, a través del chiste, puede distinguir entre el humor y la reflexión crítica.

#### 2.4.6 Clasificación

En la obra de referencia *Faking it: mock-documentary and the subversion of factuality* Roscoe y Hight (2001: 64-75) establecieron los tres grados<sup>13</sup> principales en los que poder clasificar todos los *mockumentaries* y que dependen, como hemos mencionado en los puntos anteriores, de la intención del realizador, de cómo se construye ese texto y un tercero sería el papel designado para el público. Así aparece en presentado en su libro:

---

<sup>13</sup> Utilizamos la palabra *grado* para mantener la nomenclatura de la literatura y crítica en castellano sobre estas publicaciones.

Table 2 Degrees of mock-documentary

|                         | <i>Intentions of the filmmaker</i>  | <i>Construction of the text</i>   | <i>Role constructed for the audience</i>  |
|-------------------------|---|---|---|
| Degree 1 Parody         | To parody, and implicitly reinforce, an aspect of popular culture   | The 'benevolent' or 'innocent' appropriation of documentary aesthetics<br>The Classic Objective Argument accepted as a signifier of rationality and objectivity   | Appreciation of the parody of popular culture, and the reinforcement of popular myth<br>Nostalgia for traditional forms of documentary<br><br>The more critical viewers are able to explore the form's latent reflexivity |
| Degree 2 Critique       | To use the documentary form to engage in a parody or satire of an aspect of popular culture   | The ambivalent appropriation of documentary aesthetics<br><br>A tension between an explicit critique of documentary practices and practitioners and an implicit acceptance of the generic codes and conventions | Appreciation of parody / satire of popular culture<br><br>Varying degrees of reflexivity toward aspects of the documentary genre  |
| Degree 3 Deconstruction | To critique an aspect of popular culture<br>To examine, subvert and deconstruct factual discourse and its relationship with documentary codes and conventions | The 'hostile' appropriation of documentary aesthetics<br>Documentary as representative of a mythical and problematic social-political stance toward the social-historical world                                 | Reflexive appreciation of parody or satire of popular culture<br>An openly reflexive stance towards factual discourse and its associated codes and conventions  |

Figura 2 *Degrees of mock-documentary* según aparece en Roscoe y Hight, (2001: 73)

A continuación pasamos a detallar y desgarnar la información presentada en el cuadro anterior.

Grado I: En este primer grado entrarían los *mockumentaries* que clasifican como “Parodia” que tienen como objetivo (intención) parodiar y al mismo tiempo reforzar algún aspecto de la cultura popular, se apropian inocentemente de la estética documental (texto) para certificar una argumento objetivo y racional con el único propósito de que el público (público) lo reconozcan como tal y en parte sienta cierta nostalgia de esta forma tradicional. En este grado encontraríamos películas como *The Rutles* (1978), *Zelig* (1983), *This is Spinal Tap* (1984) o *Forgotten Silver* (1995).

Grado II: Un segundo grado entrarían los falsos documentales que categorizan como “Crítica”, con la intención de usar el formato documental para parodiar o satirizar un aspecto de la cultura popular. Construyen su texto entre una crítica explícita de las prácticas documentales y la aceptación de los códigos genéricos. Los

espectadores más críticos serán capaces de explorar la reflexividad latente. Y apreciarán esa sátira y parodia. Películas como *Ciudadano Bob Roberts* (1992), *Forgotten Silver* (1995), *A day without Mexicans* (2004) sería ejemplos de este grado.

Grado III: Un tercer grado abarcaría aquellos documentales catalogados como “Deconstrucción”, con la intención de criticar un aspecto popular de la cultura pero que examina y deshace el discurso y su relación con los códigos y convenciones del documental. Se apropia de la estética documental de manera hostil, fuerza la conciencia con una apreciación reflexiva de la parodia de la cultura popular, de sus códigos y sus convenciones. Un ejemplo de *mockumentary* dentro de este grado serían *F For fake* (1972), *Man Bites dog* (1992), *Opération Lune* (2002), *CSA* (2004).<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Para más información detallada de las películas mencionados en los grados I, II y III ver listado en Anexo II Filmografía.

En el siguiente cuadro aunamos las ideas comprendidas de Roscoe y Hight (2001) y López Ligeró (2016).

| Modelo            | Función  | Apropiación   |
|-------------------|--|---|
| 1. Paródico       | Parodiar aspectos de la cultura popular  | Parodia de la cultura popular<br>Benevolente  |
| 2. Crítica        | Presentar de forma crítica la actuación y prácticas habituales de los medios de comunicación<br><br>Usa género documental para parodiar, desmitifica el documental | Ambivalente   |
| 3. Deconstrucción | Forzar la conciencia de representación.<br><br>Crítica aspectos de la cultura  | Hostil<br><br>Confusión, reacción confusa, reflexión, negación, decepción, irritación |

TABLA 5. MODELOS, FUNCIÓN Y APROPIACIONES DE LOS FALSOS DOCUMENTALES. BASADO EN LOS GRADOS DE ROSCOE Y HIGHT (2001: 73) Y LA TABLA DE (LÓPEZ LIGERO, 2015: 148-151 Y 185).

Con todos estos aspectos y niveles e intenciones (parodia, crítica, deconstrucción) da cabida a infinidad de variedad de películas, con lo que quedarnos con un único aspecto dejaría a otra gran multiplicidad de filmografía de lado, como *Zelig* (1983), *F for fake* (1972). Acotarlos solo al aspecto paródico implicaría disminuir las grandes facetas, amplitud y elasticidad que este género/ discurso posee. Los mismos autores, Hight y Roscoe (2001: 194), dudan en la catalogación de la película *Forgotten Silver* (1995) a la cual califican y categorizan en dos posibles niveles dentro de los *mock-documentaries*, grado I o grado II.

Una vez definido el género, clasificados los distintos niveles y grados, pasaremos a comprobar las herramientas que se utilizan en los mismos.

## 2.5 Herramientas

El falso documental o documental de ficción, se vale de los códigos y elementos del género documental y de la facilidad que tiene el público para asumir estas producciones



como tales (López Ligeró, 2015: 154). A continuación enumeraremos y describiremos brevemente las herramientas que afirma García Martínez están presentes en los *mockumentaries* y que colaboran en la elaboración de su fraude (2007: 312-316).

### 1. Utilización de un guion y actores

A diferencia del documental, que deja abierto el guion por lo que pueda suceder en la realidad, los *mockumentaries* se basan en un guion preparado que es representado por actores profesionales. Dichos guiones buscan similitudes con las estructuras de los documentales y suelen plantearse de la siguiente forma:

- a) Buscan una respuesta a un planteamiento oculto o enigma inicial
- b) Elaboran una hipótesis sobre algún hecho
- c) Juntan varios elementos a través de una explicación
- d) Se aproximan a los acontecimientos de forma impredecible

### 2. Reproducción de métodos estilísticos

Como describimos al inicio de este capítulo, en el apartado de los constituyentes y participantes de los documentales, los métodos estilísticos presentes en estos filmes son la presencia o ausencia del director, las entrevistas, los planos medios, movimientos de cámara, zooms, etc. todo ello refuerza la veracidad de la hipótesis que se plantea en los *mockumentaries*. La importancia de estos aspectos cinematográficos lo desarrollaremos en el capítulo a continuación que abordará la traducción audiovisual.

### 3. Voz en off o narrador

Presente siempre en los documentales y por ende en los documentales de ficción.

### 4. Metraje de archivos reales

En algunos *mockumentaries* se emplean escenas de archivo reales que se plantean de una nueva forma, dándoles un nuevo sentido o distinto al original.

5. Texturas

El blanco y negro, y la velocidad de proyección, suelen ser herramientas que dan (pretenden dar) autenticidad a aquello que se representa.

6. Entrevistas

Prácticamente en todos los documentales aparecen expertos que dan autoridad a todo lo que en la película se presenta.

7. Presentación a cargo del director

Al igual que ocurrió en la presentación de *Operación Palace* (2014) con Jordi Évole, de Orson Welles en *F for Fake* (1973), o Peter Jackson en *Forgotten Silver* en España titulada: *la Verdadera Historia del cine* (1995), los directores se representan así mismos, su propia identidad, lo que legitima el discurso que allí representan.

8. Legitimación del origen

Todas las mentiras presentadas en estos films buscan ser creídas, a través de esos contenidos y metraje, quieren llegar a ese sitio donde nadie ha conseguido llegar, descubrir o esclarecer ese enigma o secreto.

Reconocer estos elementos aprendidos nos hace creer, pensar que es cierto, por ello, el falso documental despliega una gran cantidad de referencias intertextuales para que a través de ese formato y con esas herramientas esos aspectos de la cultura trastocada pasen por verídicos (Hight, 2008: 186).

## 2.6 Espectador *mockumentary*

Para que una realidad exista es necesario que alguien experimente esa realidad, o ésta no existe en absoluto. Es necesario un sujeto que experimente y un objeto que sea experimentado. Se puede tomar la TV como una metáfora: para que una imagen aparezca en la pantalla, debe existir un transmisor de nuestros sentidos como antena, nuestra conciencia actúa como la pantalla de la televisión, transformando.

Albert Hoffman:  
Mi hijo problemático el LSD.  
*Mundo Freakymagazine*

### 2.6.1 Introducción: Percepción

Nuestra idea y visión del mundo se va a ir construyendo con la información que percibimos y almacenamos del entorno, no es un calco de la realidad, sino una representación que debemos interpretar. La percepción es la forma en la que interpretamos nuestro entorno gracias a lo que hemos aprendido y experimentado (Lachat, 2012: 87-92) y donde la cultura y el lenguaje actúan como filtros de la realidad (Molina, 2006: 25). Las destrezas necesarias para entender una obra audiovisual se basan de igual manera en las destrezas necesarias en la percepción visual natural:

La percepción es un proceso cognitivo básico y complejo que nos permite interpretar la información que recibimos a través de los sentidos. Es una forma innata y natural de interpretar el entorno, esencial para nuestra supervivencia. Para seguir y entender una obra audiovisual utilizamos destrezas perceptuales innatas idénticas a las de la percepción visual natural (Grodal 1999: 76); pero, a diferencia de la natural, la percepción de la obra audiovisual la conduce un narrador que se apoya en los mecanismos de la percepción natural con la intención de dirigir la atención del espectador mediante estrategias narrativas perceptuales, que son el resultado de una simbiosis entre los distintos elementos narrativos, visuales y auditivos (imagen, música, sonido ambiente, voz) (Lachat, 2012: 89).

Esse est percipi - Ser es ser percibido  
George Berkeley

### 2.6.2 Conocimiento cinematográfico

Aprendemos a ver documentales, dirigimos nuestra mirada a los códigos y esquemas que se van transformando y que se pueden aprender socialmente. No todos los

documentales, como hemos apuntado en los apartados anteriores, son iguales, ni siguen el mismo patrón, ni tienen las mismas funciones, ni las técnicas que se utilizan en ellos son las mismas, ni las herramientas de las que disponen, ni mucho menos los factores culturales que las rodean. El significado, como afirma Gibson (1974: 75-88), va a depender de la personalidad y también la cultura de quien lo percibe. Abordaremos este rasgo en el siguiente capítulo.

Asimilamos los falsos documentales de manera inconsciente y va a depender de cómo los espectadores nos aproximemos a ellos. Lachat nos advierte que damos por hecho que cualquiera puede llegar a comprender una obra audiovisual sin conocer ciertos mecanismos filmicos (Lachat, 2012: 97). Especialmente en el caso de estos largometrajes, los espectadores nos convertimos en víctimas y a la vez cómplices de estas cintas. La confusión que provocan este tipo de películas proviene de las imágenes y también de la narración, pero sobre todo, del espectador y de la actitud que adopta frente a ella y las realidades que se crean en su mente (Díaz Gandasegui, 2012: 153-154).

Se obliga al espectador a que se cuestione lo que está viendo. El pintor René Magritte presenta esta opción en su cuadro *La traición de las imágenes* (1948) *Ceci n'est pas une pipe - Esto no es una pipa*, en el cual vemos efectivamente una pipa humeante. Nos está diciendo: “¿Crees lo que ves o crees lo que yo te digo que creas?” Y es exactamente lo que los *mockumentaries* nos hacen experimentar y preguntarnos: ¿ocurrió todo eso en realidad? La respuesta depende de quien la mire. No hay una única respuesta, ni tampoco verdadera. [Consultado en <http://www.spinaltapfan.com/articles/seife/seife1.html> 22/01/17 ].



*La traición de las imágenes.* René Magritte  
(1928)

The act and activity of being is a perception and a perspective. Film dramatizes this perception, making images that demonstrate and perform things, and thus creating new aesthetics and new perspectives<sup>15</sup>.

Felicity Colman  
*Deleuze and the cinema*

El celuloide se proyecta, por lo general, a 24 fotogramas<sup>16</sup> por segundo. Estos fotogramas tendrán parte que son imágenes y parte que son oscuridad o negro (otros 24 espacios). El ojo humano, más bien, el cerebro, rellena y completa estos espacios en negro y los convierte, interpreta y deduce en movimiento aunque en realidad no lo es (Deltell, 2009: 22). Es la mal llamada persistencia retiniana<sup>17</sup> o fenómeno  $\phi$  (phi), que debería ser llamado fenómeno  $\beta$  beta o movimiento beta: ilusión en la percepción donde el cerebro crea imágenes para poder dar coherencia a lo que los ojos perciben (Martín Pascual, 2008: 137). El espectador del *mockumentary* sigue esta misma percepción beta y urdirá una serie de asociaciones, conexiones y vínculos, irá rellenoando esos vacíos o huecos que no termina de distinguir, comprender o aclarar, dándole una nueva perspectiva e idea a esa película, e inclusive, transformándola en otro género.

---

<sup>15</sup> Traducción propia: El acto y la actividad del ser es una percepción y una perspectiva. La película dramatiza esta percepción, creando imágenes que demuestran y realizan cosas, y crean una nueva estética y perspectivas nuevas.

<sup>16</sup> Cada una de las imágenes que se suceden en una película cinematográfica y que producen la sensación de movimiento.

<sup>17</sup> Según Martín Pascual (2008) la persistencia retiniana o fosfeno se refiere a otro fenómeno por el cual seguimos percibiendo una imagen tras haberla percibido (como cuando se mira directamente al sol) y que nada tiene que ver con la percepción de las imágenes en cinematografía [Consultado en [https://www.cac.cat/pfw\\_files/cma/premis\\_i\\_ajuts/treball\\_guanyador/Menci\\_Miguel\\_A\\_Martin.pdf](https://www.cac.cat/pfw_files/cma/premis_i_ajuts/treball_guanyador/Menci_Miguel_A_Martin.pdf) el 11/03/2017]

### 2.6.3 Espectador *mockumentary*

Existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad,  
y ese lugar no es el autor, sino el lector.

Roland Barthes  
*La muerte del autor*

El espectador reconoce y comparte el género que ha sido certificado por la industria (Altman, 2000: 37) pero no es esta colectividad o su pertenencia a ella, lo que le da poder a los espectadores sino la capacidad que tiene cada uno de ellos, cada individuo, de traducir aquello que percibe, de asociar y disociar, eso es lo que los convierte en únicos y es lo que Rancière aúna en “la emancipación del espectador” (2010: 23). Lo cierto es que estas películas pertenecen enteramente al espectador; es el público quien decide cómo ha de enfrentarse a ellas y encajar las piezas con las herramientas de que cada uno disponga y, como mantenía Stanley Kubrick, que sea el espectador quien piense.

La actitud que se toma al visualizar la película va a incidir en la percepción de la película y la confusión entre realidad e irrealidad existente en los *mockumentaries* (Díaz Gandasegui, 2012: 153-154). Los falsos documentales son una prueba de cómo se ha transformado la sensibilidad ante lo verdadero y verosímil de los espectadores, ya que de ellos depende decidir dónde empieza la manipulación y termina la realidad (Sánchez-Navarro e Hispano, 2001: 7). Es obvio que se exige cada vez más del espectador, se le pide que reconozca la ficcionalidad del texto, que adivine la carga humorística implícita y explícita y que, además, aprecie y distinga la intención tras los códigos y convenciones del documental (Roscoe y Hight, 2001: 52).

The audience is expected to be conscious of the fictionality of the text; to ‘get the jokes’ and to appreciate the intention behind the appropriation of documentary codes and conventions.

## 2.6.4 Roles

De acuerdo con Febrer (2010:10) los espectadores presentan diferentes roles:

Espectador *decodificador*: aquel que descifra las imágenes y sonidos.

Espectador *interlocutor*: aquel a quien se le dirigen las propuestas y del que se espera entienda, sea cómplice.

Espectador *partner*: aquel al que se le asigna una tarea y que realiza con empeño.

Esta multimodalidad de roles se puede extrapolar a los traductores de estas películas, también espectadores de estos largometrajes y pueden desconocer o ignorar las estrategias narrativas visuales de las que habla Lachat (2012: 98-99). En los siguientes capítulos y análisis veremos cómo esto puede afectar a la recepción de su traducción y las decisiones que tome para realizarla para evitar lo máximo posible la desviación del espectador o reducirla lo máximo posible.

## 2.7 Film Parody - Parodia cinematográfica

Toda broma auténtica presupone ironía, y toda ironía presupone que una cosa puede ser varias cosas a la vez.

Javier Cercas  
“La broma”  
*Palos de Ciego*

### 2.7.1 Introducción: Humor

El ilustrador y humorista Álvarez Junco define el humor como:

La capacidad humana para percibir aspectos ridículos o absurdos de la realidad y destacarlos ante los demás de forma ingeniosa. Este fenómeno siempre nos ha servido para obtener una visión diferente de la vida y ensanchar las interpretaciones de los conflictos propios y ajenos. [Consultado en [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/01/16/babelia/1421419841\\_842686.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/01/16/babelia/1421419841_842686.html) 11/03/2017].

En efecto el humor ríe y la risa es nuestra desdicha.

Luis María Panero  
Selección, traducción y prólogo  
de *Matemática Demente*

El humor se ha utilizado en toda creación artística, en la literatura, en canciones populares, en pintura, como en los grabados de Goya o el Hematocrítico del Arte<sup>18</sup> y en películas, como por ejemplo: *El gran Dictador* (Charles Chaplin, 1940), *Dr. Strangelove or How I learned to stop worrying and love the bomb*<sup>19</sup> (Stanley Kubrick, 1964), *Bienvenido Mister Marshall* (Berlango, 1953), etc. [consultado en [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/01/14/babelia/1421260399\\_642738.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/01/14/babelia/1421260399_642738.html) 11/03/2017].

Sin espectador decodificador, interlocutor o *partner* resulta imposible entender y compartir el humor, la ironía, parodia o la sátira. El sentido del humor, los guiños, la complicidad entre autor y receptor, es uno de los rasgos de los *mockumentaries*, al menos de buena parte de ellos, como catalogamos al comienzo de este capítulo. En el siguiente capítulo abordaremos el rasgo del humor en el cine con mayor detalle.

### 2.7.2 La parodia en el cine

De la misma manera que encontramos multiplicidad a la hora de definir el concepto de falso documental dentro de los géneros cinematográficos, no parece existir un consenso a la hora de determinar las parodias en el cine y se conciben más como discurso que como género, modelo o estilo. No sorprende que provoque confusión ya que las parodias puede tener varios objetivos, como apunta Harries (2000: 3-7): puede ser el propio género cinematográfico en sí, los directores de cine, alguna películas específicas, etc. La estandarización y popularidad de este tipo de textos filmicos y la predisposición de los espectadores son claro indicativo del creciente aumento de la ironía cultural.

I am drawn to the notion that certain standardized processes of text and spectatorship are operating in contemporary film parodies, and that such processes are indicative of our ever-increasing levels of cultural irony. Although typically in agreement that parody serves an anti-canonical function, most writers have yet not agree on what type of textual category parody resides. Is it a genre or a form? Or is it a particularly style? Such confusion is not surprising

<sup>18</sup> <http://hematocritico.tumblr.com>

<sup>19</sup> En España se tradujo como *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú*.



since film parody can spoof a variety of targets: film genre; film cycle; celebrated filmmakers; individual films; modes of film production.<sup>20</sup>

Según Hutcheon (2000: 93) la parodia es crucial en la era del posmodernismo y su proliferación sugiere un sentido de inestabilidad ideológica. La ironía se ha vuelto mucho más comercial al gran público, que es capaz de leer este tipo de discursos de diferentes maneras. Según avanza el filme, el espectador irá creando una serie de hipótesis y expectativas acerca de la historia que se desarrolla y las irá reajustando si estas se cumplen o no.

Hutcheon afirma que para que la parodia se pueda reconocer e interpretar se deben compartir códigos entre el codificador y el decodificador. El más esencial es la parodia en sí misma, si el receptor no reconoce que es una parodia, neutralizará tanto su carácter pragmático como su doble estructura (Hutcheon, 1985: 26). En sus propias palabras:

In order for parody to be recognized and interpreted, there must be certain codes shared between encoder and decoder. The most basic of these is that parody itself, for, if the receiver does not recognize that the text is a parody, he or she will neutralize both its pragmatic ethos and its double structure.

El espectador trabaja activamente a la hora de decodificar y dar significado a ese discurso (Harries, 2000:114). Pero tanto la parodia como la ironía, requieren de un cierto conjunto de valores institucionalizados estéticos (genéricos) como sociales (ideológicos) para poder ser comprendidos o hasta incluso existir. La interpretación se basa en normas aceptadas, incluso aunque sea para que esas normas sean transgredidas (Hutcheon 1985: 95).

Parody, like irony, can therefore be said to require a certain institutionalized set of values- both aesthetic (generic) and social (ideological)- in order to be understood, or even to exist. The interpretative or hermeneutic situation is one based upon accepted norms, even if those norms only exist to be transgressed.

---

<sup>20</sup> Traducción propia: Me atrae la idea de que ciertos estándares de texto y de espectadores trabajan en parodias cinematográficas contemporáneas y que tales procesos son indicativos de nuestros altos niveles de ironía cultural. Por lo general, los escritores están de acuerdo en que la parodia cumple una función anticanónica, aunque la mayoría no han acordado en qué categoría textual se encuentra la parodia ¿Es un género o una forma? ¿O es un estilo particular? No es sorprendente esta confusión ya que la parodia cinematográfica puede engañar a una variedad de objetivos: al género cinematográfico; a los cineastas; a películas individuales; a modos de producción de la película.

Por otro lado, Harries (2000: 101 - 115) se pregunta la manera en la que deberíamos abordar el funcionamiento pragmático de la parodia cinematográfica y su discurso de múltiples voces que tropiezan constantemente con la idea de captar o no el significado producido. Este autor nos sugiere que, en vez de reducirlo en aquellos que lo comprenden y los que no, se tendría que realizar un análisis de los varios niveles pragmáticos entre los que entrarían las de producción, es decir las reglas que influyen en la producción de estos textos, las competencias de los espectadores, es decir, la recepción y por último las estrategias de visualización y el conocimiento.

El discurso del *mockumentary* ha evolucionado en una gran variedad de estrategias e intenciones (Hutcheon, 2000: 44). Juhasz (2006: 10) nos dice que el humor que se utiliza en los *mockumentaries* proviene del contraste entre lo racional y lo irracional, entre la seriedad y lo cómico. Es necesario cierto nivel de conocimiento tanto para la parodia, que observaría a los textos, como para la sátira que se fijaría en el mundo. Al mismo tiempo, quienes producen las parodias, deben asumir un grado de familiaridad con las normas de la cultura para que se puedan reconocer, con lo que requiere unos lectores con un nivel de conocimiento evidente (Hutcheon, 2000: 93). Aunque Lebow (2006: 223) cuestiona quién es el verdadero objetivo de la parodia y si tal vez no sea el documental quien parodie al *mockumentary*.

## 2.8 Mockumentaries hoy

Es mejor considerar que todos los documentales son susceptibles de mentir que no creer que todos sean verdad porque son documentales.

Josep Catalá  
*Más allá del documental*

### 2.8.1 Consolidación

La popularidad y consolidación de los falsos documentales como género o como herramienta narrativa o estilística se debe principalmente a su uso en televisión. Según López Ligeró (2015: 24), los informativos y la televisión desarrollan y asientan los documentales y las convenciones del género. El *mockumentary* no es una novedad; en los últimos 20 años ha conseguido un renombre y es, según Mamblona (2012: 132-135), la mayor influencia en la expansión del nuevo documental que ha logrado alcanzar otras

esferas como son las series televisivas: *The Office* (Ricky Gervais y Stephen Merchant, 2001-2003), *Modern Family* (2009-2017) que utilizan lo que López Ligeró denomina “comedy verité”<sup>21</sup> (2015: 84) está en boga este género híbrido. Prueba de ello es la cantidad que proliferan cada año con versiones británicas, norteamericanas, españolas y hasta keniatas *The Samaritans* (Hussein Kurji, 2012). En los últimos años se multiplican la producción de falsos documentales incluyendo nuevos temas. Tal vez por los acontecimientos (crisis, amenazas de distinta índole, etc.) el *fake* se presta a juegos argumentales y está dispuesto a recuperar la teoría de la conspiración, a retocar la historia, a dar nuevos giros a acontecimientos abiertos o simplemente a presentar futuribles o política de ficción (López Ligeró, 2015: 59). Ejemplo de ello son las películas que analizaremos en esta investigación de marcado carácter conspirativo: *C.S.A. Confederate States of America* (Kevin Willmott, 2004), el retrato de unos Estados Unidos en los que el Sur ha ganado la guerra de secesión y la esclavitud es legal; *Opération Lune* (William Karel, 2002) sobre la *verdadera* historia de la llegada del hombre a la Luna, sobre la retransmisión simulada con la ayuda de Stanley Kubrick en el plató de 2001, *una odisea en el espacio*, y el complot posterior para ocultarlo; *Forgotten Silver* (Peter Jackson, 1995), *un fake* sobre el descubrimiento de un pionero del cine neozelandés que se adelantó años, y hasta décadas, a las invenciones técnicas y narrativas de los Lumière.

Según Basilio Martín Patino:

Hay una obsesión neurasténica por la verdad. Hay un mito de la verdad, y esta no es más que una convención de una sociedad o grupo que se la apropia para que no le agredan las demás. La religión cristiana está llena de ellas, cuando todo es más relativo, más normal. El otro mito es la realidad, muy propia de los documentalistas. ¿Y quién sabe qué es la realidad? Es un mundo interior que cada uno se crea, es una construcción mental. Entonces, ¿por qué el documental tiene que ser real? ¿Por qué el cineasta se la tiene que jugar con la verdad o la mentira? Lo que doy es pistas de cómo ver el cine. (Díaz de Tuesta, El País 3 de noviembre de 2006).

En España hemos tenido ejemplos sobresalientes de películas conspirativas y falsos documentales: *La seducción del caos* (Patino, 1991), *Camaleó* (Pepe Salas, 1991), *Viva*

---

<sup>21</sup> Hace referencia al *cinema verité*, cine de realidad, acuñado en los 60 como respuesta al cine ficcionado en el que se presentan elementos verdaderos. Hace, al mismo tiempo un juego de palabras con *comedia verité* en el que se presentan personajes que hablan a cámara como si de un documental se tratase.

*la república* (Jaume Grau, 2008), el especial informativo emitido por la Sexta televisión donde se muestra que la República española ganó la Guerra Civil y Franco murió en el exilio y, cómo no, la reciente retransmisión de *Operación Palace* (Jordi Évole, 2014), emitido el 23 de febrero de 2014 en la Sexta, que presentaba un especial sobre el golpe de estado, dirigido supuestamente desde el gobierno y emitido por José Luis Garci. Todos ellos coinciden en temas recurrentes del documental de ficción: retocar la historia, o presentar nuevos giros a temas controvertidos o abiertos a debate (López Ligeró, 2015: 120).

Confunde menos ser engañado por un vendedor ambulante que por un obispo.

Wystan Hugh Auden

### 2.8.2 Festivales

Casi todos los festivales cinematográficos se caracterizan por centrarse en un género y/o internacionalidad: Festival de Cine de Sitges (Terror y Cine Fantástico); Gijón (Novela Negra y cine Negro); Sundance (Festival de Cine Independiente); Valladolid (Semana Internacional de Cine de Autor); Documentamadrid (Cine Documental) ¿Por qué no iba a crearse un festival de un género tan anárquico y en el que es posible tanta variación? El auge de estos discursos ha llegado hasta los festivales cinematográficos. En el Festival Documentamadrid, que inició su andadura en 2008, se ofreció en el año 2015, una sección que llevaba por título: “Una Doble Mirada”, donde leíamos en palabras de Roberto Cueto: “cualquier guionista sabe que lo verdadero no siempre es verosímil y que lo verosímil no es necesariamente verdadero. Las posibilidades de su representación, de su potencial para ser trabajado desde diferentes puntos de vista, de la multiplicidad de miradas que puede adquirir la percepción de un único suceso. [Consultado en <http://www.documentamadrid.com/documentamadrid15/es/seccion-especial/ciclos-paralelos/> el 26/05/2017].

A continuación presentamos un listado de festivales especializados en el documental de ficción, *mockumentary* o falso documental.

## 1. Mockfilmfestival<sup>22</sup>

El festival *Mockfest* se inauguró en 2007 hasta 2014 en Hollywood, California. Con premios a los mejores cortos, largometrajes, actores y al *premio Zelig* de innovación.



**BUY TICKETS NOW!!!**



## 2. Truefalse Festival<sup>23</sup>

Comenzaron su andadura con el auge de los documentales en 2003 en EE.UU. Centrados en la ciudad de Columbia en donde invitan a los realizadores a participar con sus habitantes de manera local y global, apoyan la creatividad.



<sup>22</sup> <http://mockfilmfest.weebly.com/>

<sup>23</sup> <http://truefalse.org/>

### 3. TOFF The Online Film Festival<sup>24</sup>

Es un festival que apoya a los nuevos realizadores a través de la plataforma online y que presenta una sección específica sobre falsos documentales.



### 4. Onvousment Film Festival<sup>25</sup>

Festival francés de curioso nombre especializado en Documentales de ficción que acaba de celebrarse este año.

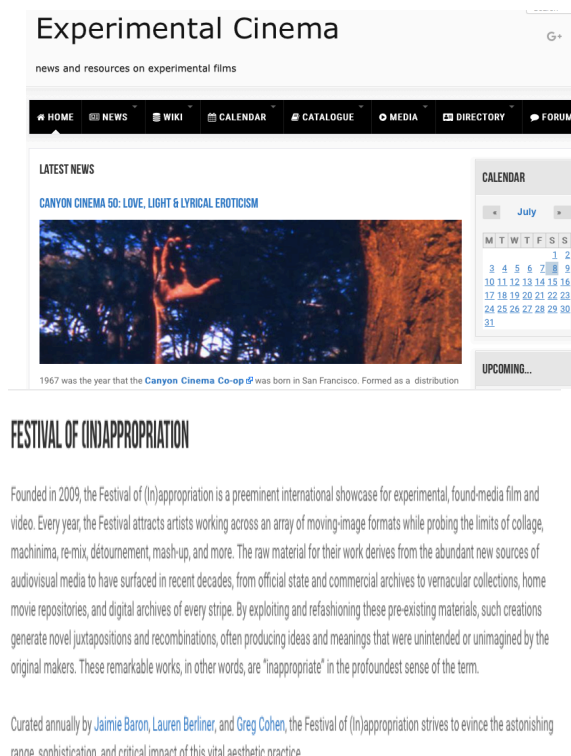


<sup>24</sup> Originalmente en esta web: <http://theonlinefilmfest.com/category/mockumentary/> (Ahora reubicada en <https://festhome.com/f/1223> y <https://es-la.facebook.com/toffilmfest/>)

<sup>25</sup> <http://onvousment.fr> Nosotros queremos mentiros

## 5. Film Festival of (In) appropriation<sup>26</sup>

Festival que comenzó su andadura en 2009, situado en los Ángeles, EEUU de carácter internacional y en el que todo tipo de arte audiovisual considerado found-footage (metraje encontrado) es válido, collage, etc. Curiosamente una de sus organizadoras, Jaimie Baron, es profesora universitaria y ha publicado varios libros sobre el uso de los falsos archivos en los *mockumentaries*.



Una vez expuesto el marco teórico del discurso *mockumentary*, en el próximo capítulo, situaremos el marco referencial perteneciente a la traducción audiovisual junto a las teorías, modalidades y aspectos que lo conforman.

<sup>26</sup> <https://expcinema.org/site/en/directory/festival-inappropriation>

## CAPÍTULO III: TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

*¿Habla usted mi idioma?*

Un vez situado el marco teórico del discurso *mockumentary* y los códigos que emplea para comunicarse con el espectador, a continuación presentamos una síntesis de las teorías y modalidades existentes sobre traducción audiovisual y los diferentes aspectos que la conforman: los aspectos técnicos, cinematográficos y lingüísticos, que serán, además, la vía por la que nos adentremos al análisis del corpus que comprende esta investigación.

Empezaremos haciendo un breve repaso a los orígenes de Traducción Audiovisual (en lo sucesivo TAV) y las teorías en las que se sustenta. Describiremos los diferentes modelos dentro de la traducción audiovisual y nos detendremos en los que competen a esta tesis. Seguidamente pasaremos a detallar los diferentes aspectos implicados en TAV, modelos y textos filmicos, para finalizar con dos rasgos distintivos del género *mockumentary*: humor (ironía) y los referentes culturales.

Esta sección, dado que abarca una gran cantidad de modalidades, aspectos y teorías de diferente índole, no pretende ser una exploración concienzuda de la literatura de cada uno de los apartados, pero sí una indicación de la vía por la que trataremos de alcanzar, como apunta Mayoral Asensio (2011: 182), una reflexión teórica a partir del análisis de material concreto.

### 3.1 Traducción Audiovisual (TAV)

En este apartado definiremos la Traducción Audiovisual y estudiaremos sus principales características y su evolución desde sus orígenes hasta nuestros días.

#### 3.1.1 Inicios

Desde los comienzos del cinematógrafo la TAV ha formado parte del mismo, como también lo constituían y constituyen, las imágenes que se proyectan de manera simultánea. El cine mudo transmitía su mensaje (argumento o sonidos) a los



espectadores a través de los intertítulos entre los fotogramas (Orrego, 2013: 298) o a través de la figura de los explicadores en sala. Estos narradores se encargaban de narrar la historia de manera comprensible dado el elevado índice de analfabetismo o debido a que los rótulos aparecían en otro idioma. El sonido acabó fusionándose a estas imágenes y en los años 30 en muchas salas ya se contaba con equipos sonoros. La implantación del sonoro tuvo su repercusión en el personal laboral que acostumbraba a colaborar en estas producciones y proyecciones. Así los músicos y las actuaciones en la sala desaparecieron; los guionistas y directores comprenden que se ha transformado la manera de narrar y comienzan a elaborar un nuevo lenguaje, nuevos diálogos y sonidos que enriquecen la película (Deltell, 2009: 93-95). Esto mismo ocurre con los actores que deben adaptarse y aprender un nuevo lenguaje y dicción o sucumbir al fracaso absoluto ante el nuevo avance tecnológico.

La distribución se vuelve global para los grandes estudios de Hollywood o *majors* y, su modelo americano, en el que ahora prima la diversión y el entretenimiento social. Plantean tres propuestas para la distribución en los países de habla no inglesa (Deltell, 2009: 100-101):

1. Subtítulos: es la propuesta más económica, pero depende de la alfabetización del público, algo poco factible en aquellos años.
2. Doblaje: la propuesta que finalmente se impone a finales de los 30. Tiene mayor dificultad, ya que se tienen que elaborar las mezclas y las voces. En España (1939) e Italia (1929) se vuelve obligatorio.
3. Producción: esta opción implicaba producir las películas en el idioma en donde se van a distribuir las películas. Se hacen versiones locales de las películas. Es indudablemente la opción más cara ya que supone repetir una película entera: buscar nuevos actores (a veces se utilizan los mismos actores, a veces distintos, dependerá si conocen el idioma al que la película irá dirigida), los decorados, los equipos, etc. Todo se duplica en otro idioma. Existen auténticas perlas, como la versión de *Drácula* (George Meldford, 1931) que aún se pueden ver en sesiones de la Filmoteca Nacional de España (*Cine Doré*, Madrid).

### 3.1.2 Actualidad

Los estudios de Hollywood, las producciones, las coproducciones internacionales, la televisión e Internet, en definitiva, la globalización de los medios, han conseguido que las películas traducidas y su infinita capacidad de proliferación, alcancen ya cualquier rincón del planeta. Así pues, la Traducción Audiovisual es una herramienta más que se amolda a estas realidades y colabora en la expansión de las mismas. Díaz Cintas (2012: 93) declara que la información se transmite hoy en día de forma distinta y se consume de manera distinta, nos comunicamos, por así decirlo, de otra manera. En la actualidad estamos acostumbrados a ver y consumir nuevos formatos y modalidades dentro del campo de la traducción en el cine y, seguramente, debido a esta globalización, el público está más dispuesto a ignorar las barreras lingüísticas e imperan las ganas del consumo audiovisual (Baños Piñero y Díaz Cintas, 2015: 2).

### 3.1.3 Definición

Al igual que en el capítulo anterior, intentar abarcar todo el universo *mockumentary*, en este caso, el relativo a Traducción Audiovisual en una definición que lo englobe todo, es prácticamente imposible y dificultoso. Principalmente porque ambos son campos en continua evolución: la producción audiovisual y la lengua (Mayoral Asensio 2012: 179-180) y no solo evolucionan a lo largo de su trayectoria en su definiciones sino en sus propias denominaciones.

Más que ofrecer un enunciado para definirla, optamos por distinguir sus características principales según aparecen en Mayoral (2005: 3-11):

1. Se transmite por diferentes canales y señales: canal auditivo (ruido, diálogos, narración, música) y visual (imagen fija, en movimiento, texto en pantalla).
2. Necesita sincronización o ajuste (restricciones y limitaciones) en sus diferentes modelos.
3. Se distribuye a través del cine, vídeo, DVD, televisión, plataformas digitales, productos multimedia a través de Internet, consolas, etc.
4. En el proceso de la traducción y la traducción del texto audiovisual intervienen varios actantes.

### 3.1.4 Texto Audiovisual

Cada uno de nosotros posee, de manera inconsciente, un código de la realidad a través de la cual reconoce la realidad. Quizá aún no se haya escrito este código; este código escrito a través del cual cada uno reconoce la realidad sería, para un profesor de semiología, una semiología general de la realidad, esto significa que la realidad es un lenguaje. Ésta es la cuestión. La realidad es un lenguaje.

Pier Paolo Pasolini

El lenguaje audiovisual, es decir, la voz y enunciado (en el más amplio sentido) que se emplea en la traducción audiovisual, lo que Zabalbeascoa denomina como *texto audiovisual* (1993), es un texto cambiante que requiere de una gramática audiovisual y una literacidad audiovisual (Zabalbeascoa 2012: 195-198). Este autor (2005: 309) distingue cuatro elementos que componen el texto audiovisual:

|             | Audio                       | Visual                  |
|-------------|-----------------------------|-------------------------|
| Verbal      | Palabras que se escuchan    | Palabras que se leen    |
| No - verbal | Música + Efectos especiales | La imagen<br>Fotografía |

TABLA 6.COMONENTES DEL TEXTO AUDIOVISUAL DE ZABALBEASCOA (2005: 309)

La traducción audiovisual se encarga de trasladar la información que recibe de la pantalla (canal visual: verbal y no verbal) y a través de los diálogos y sonidos, etc. (canal acústico: verbal y no verbal) a la Lengua Meta (en lo sucesivo LM). La TAV transfiere esos productos multimodales (que construyen su significado a través de diferentes medios) de una lengua y cultura a otra (Orrego, 2013: 299) y a través de diferentes canales. Debe tener en cuenta tanto aspectos y coherencias técnicas (sincronización) como aspectos lingüísticos (Rica Peromingo, 2016: 32-33) y, en esta investigación, consideramos que también son indispensables los aspectos cinematográficos de cara al producto final traducido.

Debido a todas estas particularidades a tener en consideración en el proceso de TAV, varios autores como Rica Peromingo (2016: 19) y Zabalbeascoa (2012: 191) señalan la falta de línea divisoria clara entre lo que es y lo que no es traducción audiovisual, a veces considerada *adaptación* dada la multiplicidad de canales y restricciones técnicas, y otras veces considerada *traducción*.

### **3.2 Estudios TAV**

A continuación presentamos un repaso de los fundamentos teóricos de los Estudios de Traducción de los que se nutre la TAV y su situación actual.

#### **3.2.1 Preámbulo**

Los inicios de los estudios de traducción percibían la traducción como una rama de la lingüística aplicada (Jakobson, 1959). A partir de los 60 es cuando se incorpora el análisis del discurso y la lingüística del texto y se concibe la traducción como trasmisor del sentido del mensaje (Seleskovitch, 1984 y Lederer, 1989). Esto sentará la base para un nuevo enfoque que se centrará en el papel del traductor y en los procesos cognitivos, se crea la Teoría Interpretativa o Teoría del Sentido (Seleskovitch y Lederer, 1984; Delisle, 1980). Estos enfoques permiten a la TAV distintos niveles de análisis (Carrillo Darancet, 2014: 67).

Los primeros pasos de los Estudios de Traducción estuvieron enfocados principalmente al proceso y en los últimos años se centran en la traducción audiovisual como producto, debido a la influencia de corrientes que surgieron tras la Teoría de la Manipulación y posteriormente la Teoría del Polisistema y el Descriptivismo de Toury (Mayoral, 2012: 180). En su gran mayoría son estudios descriptivos.

#### **3.2.2 Estudios Descriptivos de Traducción, Escuela de la Manipulación y la Teoría de los Polisistemas**

Es una teoría que se ha revisado y ampliado desde su aparición (Carrillo Darancet, 2014: 78). La Escuela de la Manipulación, que se inició en los años 70 en Israel, se centra en las normas relacionadas con la producción y recepción de las traducciones y su repercusión en la Cultura Meta (en adelante CM). Es un proceso de observación más

que de prescripción. En este grupo, según Vidal Claramonte (1995:60), se incluye representantes de dos tendencias teóricas que comparten puntos: Los Estudios de Traducción (EDT), con autores como Holmes, Lambert y Bassnett (García González 2000: 150); y por otro lado la teoría polisistémica de Even-Zohar y Toury que adoptó Delabastita.

Delabastita (1989) fue de los primeros en considerar la Teoría de los Polisistemas en relación con TAV siguiendo el modelo de Gideon Toury (1980), que hacía referencia a las normas, competencia y *performance* de la Escuela de la Manipulación de Even-Zohar (1970). Delabastita (1989: 196) manifiesta que existen multitud de códigos que dan forma a una película, al texto audiovisual. Nos acerca a las normas que cohabitan bajo los textos audiovisuales y por los que este autor propone su observación para establecer las mismas.

Nosotros entendemos *norma* según la acepción de Rabadán (1991: 4) que lo define como aquello que determina qué actuación traductora se considera aceptable en una cultura, dado su momento histórico determinado, en otras palabras, lo que se traduce y cómo se traduce teniendo en cuenta la CM y la Lengua Meta (en adelante LM).

Delabastita resalta la existencia de diferentes situaciones culturales y, como Toury, diferentes traducciones posibles, lo que denomina *competencia*. En diferentes contextos culturales pueden observarse diferentes patrones de comportamiento (*performance*). Martí Ferriol (2013: 61) resume cuáles son estas relaciones que propone Delabastita a través de la observación de traducciones para poder establecer las normas. Estas vendrán determinadas por su relación con:

- Donde se encuentra en la CM y la Cultura Origen (en lo sucesivo CO).
- Las limitaciones de la audiencia en la CM, según el grado de alfabetización.
- El tipo de película en la Lengua Origen (en adelante LO), ficción o no.
- El género de la película.

Se debería, como apunta Martí Ferriol (2013: 61), deducir un grupo normas relacionados entre sí, como los géneros cinematográficos, la organización lingüística y

literaria.

### 3.2.3 Teoría del Sentido

La Teoría del Sentido o Interpretativa, comenzó en los años 70 en la Escuela Superior de Intérpretes de París (ESIT). Esta teoría considera que hay elementos no lingüísticos de los que depende también la traducción, dándole importancia a la interpretación y sentido de los textos, y no se centra tanto en buscar su equivalencia y contrastar esa traducción con otros textos similares. Entiende el sentido del texto traducido como ideas, como discurso, no como meramente palabras, es decir la lengua (Rica Peromingo, 2016: 19). Considera el contexto primordial, tanto si es oral o escrito, y también la aportación creativa e intelectual del traductor. Igualmente, es una teoría que se basa en la teoría del polisistema. En el proceso de traducción se encuentra la comprensión del sentido (aplicar los conocimientos de la lengua); la desverbalización (el traductor se aleja del texto y se queda con el sentido) y la reformulación: plasma el sentido, las ideas y los sentimientos en la lengua meta. Figuras claves de esta teoría son Sleskovitcv (1975); Hurtado Albir, (2001) y Delisle y Bastin, (2006).

Mayoral (2012: 181) nos advierte de la confusión existente, por diferentes motivos, en el uso de estas teorías en varias investigaciones. Nos propone sustituir de la teoría de polisistema *sistema* por *cultura* para que lo podamos comprender mejor.

Lo que de verdad se necesita es una teoría  
sobre la falsedad como Dios manda.

Eloy Fernández Porta  
*Homo Sampler: Tiempo y consumo  
en la Era Afterpop*

### 3.2.4 Estudios de TAV en la actualidad

El campo de la traducción audiovisual es un terreno muy amplio, heterogéneo que no deja de evolucionar y enriquecerse de nuevas tecnologías, teorías y visiones (Rica Peromingo, 2016: 19). Los estudios dentro del campo de la traducción audiovisual en su andadura de más de veinte años, han pasado de centrarse en TAV como proceso a centrarse los estudios en TAV como producto. Ha dado publicaciones con numerosos estudios y bibliografía de figuras clave tanto en áreas específicas dentro de la misma

(subtitulado: Díaz Cintas, 2001, 2003, 2007; Talaván, 2013; doblaje: Agost, 1999; Ávila, 1997; Chaume, 2004, 2005; *voiceover*: Franco, Matamala y Orero, 2010; audiodescripción: Díaz Cintas, 2007; Orero, 2012; subtitulado para sordos: Neves, 2005) como estudios generalistas sobre traducción audiovisual (Delabastita, 1988, 1990; Zabalbeascoa, 1997, 2005; Gambier, 1998; Sokoli, 2005; Díaz Cintas, 2009, Rica et. al 2014) y más reciente centrados en accesibilidad (Rica Peromingo, 2016). Posiblemente todo este auge y proliferación se deba, como apunta Mayoral (2012: 185) a que en las universidades se le ha dado un gran impulso.

Comentábamos en el anterior párrafo, y al comienzo de este capítulo, la constante evolución en TAV y sus estudios. Mayoral (2012: 180) alega que el cambio en los estudios TAV de centrarse en ella como proceso a producto se debe a:

1. El agotamiento de la descripción del proceso de la TAV, ya que se presenta como si tuviera infinitas posibilidades de estudio.
2. La influencia de las corrientes teóricas basadas en la Teoría de la Manipulación y los estudios del Polisistema.

Chaume (2012: 28-29) habla de *la tercera gran ola* en los Estudios de Traducción Audiovisual, que se centra en el enfoque ideológico subyacente en las traducciones y la recepción del mismo, pero que al igual que el resto de investigaciones, no es fácilmente catalogable por no tener una metodología sólida y por el subjetivismo del investigador condicionado a encontrar lo que quiere.

En esta investigación pretendemos descubrir si esta multimodalidad de los textos audiovisuales y su traducción, afectan a los *mockumentaries*, en especial, al corpus seleccionado de carácter conspirativo. Pretendemos distinguir qué elementos, sospechamos, contribuyen y condicionan la percepción de estos falsos documentales.

### **3.3 Modelos de Traducción Audiovisual**

Comenzaremos este bloque con una breve introducción a los modelos de TAV y pasaremos a definir y detallar los distintos modelos presentes en Traducción Audiovisual.

### 3.3.1 Introducción

Para la presentación de los modelos de traducción audiovisual comenzaremos por aclarar que cuando nos referimos al término ‘traducción’ en este estudio, nos referiremos a lo que se conoce como traducción interlingüística, es decir la traducción entre lenguas, el traspaso de un mensaje de un idioma a otro idioma, de LO a LM. Por otro lado, existe la traducción intralingüística, el traspaso al mismo idioma, que es la que se suele utilizar en algunos modelos específicos de TAV como son audiodescripción (en adelante AD), y el subtítulo para sordos (en lo sucesivo SPS). Los modelos que pertenecen al área de la accesibilidad lingüística, como son SPS y AD, puesto que no son pertinentes en este estudio, los mencionaremos en esta primera parte únicamente.

### 3.3.2 Modelos

En este apartado desarrollaremos uno a uno los distintos modelos presentes en Traducción Audiovisual.

#### 3.3.2.1 Subtitulado para oyentes

Díaz Cintas es quien más ha profundizado en los aspectos de TAV y en especial en el subtítulo a lo largo de más de dos décadas. Lo define como:

El subtítulo se puede definir como una práctica lingüística que consiste en ofrecer, generalmente en la parte inferior de la pantalla, un texto escrito que pretende dar cuenta de los diálogos de los actores así como de aquellos elementos discursivos que forman parte de la fotografía (carteles, leyendas, pancartas...) o la pista sonora (canciones). (Díaz Cintas, 2001: 23)

Los subtítulos no son una traducción literal de los diálogos sino que se ven reducidos dada las limitaciones espaciales que son característicos de este modelo (Díaz Cintas, 2001: 131; Rica Peromingo, 2016: 91). Los subtítulos deben aparecer en la parte inferior de la pantalla, generalmente centralizados y en un máximo dos líneas con un número limitado de caracteres que varía y que puede llegar hasta 42 caracteres (letras, signos, espacios), dependiendo el canal para el que vayan a ser consumidos: DVD, cine, TDT, etc. En este tipo de subtítulo se pasa de un código oral a un código escrito y de



una LO a LM, que además debe ir sincronizada con los diálogos e intervenciones de los personajes y audio que aparezca en pantalla. Por todo ello y, en especial, por las restricciones técnicas espacio temporales se habla de este tipo de traducción como *adaptación*. Este modelo se utiliza especialmente en Bélgica, Portugal, Grecia, Dinamarca, Chipre, Holanda, Finlandia, Noruega, Suecia, entre otros países.

### **3.3.2.2 Doblaje**

En España, Alemania, Austria, Italia y Francia es el modelo más utilizado. Consiste en “reemplazar la lengua original por otra” con lo que la sincronía entre las voces y las imágenes es crucial (Agost, 1999: 58-59). En este modelo se sustituye la banda sonora original de los diálogos o cualquier narración, por la LM teniendo en cuenta gestos y movimientos de los actores en la imagen y el tiempo de la interacción.

En el proceso de doblaje se pasa por diferentes fases y actantes. En una primera fase se traduce el guion para grabar posteriormente la pista sonora (diálogos, narración, etc.) en LM. Se depura la sincronización en la siguiente fase y se finaliza con la mezcla de imágenes y nuevo audio. En estas fases, además del traductor, intervienen los actores de doblaje, el ajustador, director de doblaje y técnicos de sonido, entre otros.

Hay ciertos géneros más proclives a ser doblados, como son los géneros dramáticos (telefilmes), informativos y documentales, programas humorísticos, infantiles y publicidad (Agost, 1999: 80-93). Toda esta variedad, apuntan Rica Peromingo (2016: 76) y Fontcuberta i Gel (2000: 86), dificulta su manejo ya que coexisten varios géneros en un mismo guion.

### **3.3.2.3 Voces superpuestas**

Conocido también como voces solapadas o *voiceover* es de las modalidades de TAV menos conocidas e investigadas (Rica Peromingo, 2016: 143) a pesar de ser la más utilizada en documentales y noticias (Holobut, 2015: 225) al menos, en España. En esta modalidad de TAV se mantiene el audio original y se solapa la banda sonora traducida por encima de esta pista. Se escuchan dos lenguas distintas simultáneamente. Ambos sonidos son perceptibles y no están sincronizados aunque la duración del texto debe ser la misma, por ello es común verlo en documentales, entrevistas y vídeos promocionales.

Suele entrar unos segundos más tarde que la banda sonora original. El *voice-over* (sic) es una práctica común en televisión, radio, programas informativos y en entrevistas, lo que confiere en el receptor una sensación de autenticidad (Orero, 2005: 213).

Díaz Cintas y Orero (2005: 43) lo definen detalladamente como:

A technique in which a voice offering a translation in a given target language (TL) is heard simultaneously on top of the source language (SL) voice. As far as the soundtrack of the original program is concerned, the volume is reduced to a low level that can still be heard in the background whilst the translation is being read. It is common practice to allow the viewer to hear the original speech in the foreign language for a few seconds at the onset of the speech and to reduce subsequently the volume of the original so that the translated speech can be inserted. The translation usually finishes several seconds before the foreign language speech does, the sound of the original is raised again to a normal volume and the viewer can hear once more the original speech. (Díaz Cintas y Orero, 2005: 473)<sup>27</sup>

Y en Franco *et al* (2010) leemos:

Voice-over is the revoicing of an audiovisual text in another language in which a translating voice is superimposed on the original voice. It is frequently used in non-fictional audiovisual genres, especially when speakers appear on-screen, but also in fictional TV programmes in Eastern Europe. On the other hand, off-screen dubbing generally refers to the audiovisual transfer mode used to revoice off-screen narrations in which the original voice is substituted by a target language version<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Traducción propia: Una técnica en la que una voz que ofrece una traducción en una Lengua Meta (LM) se escucha simultáneamente sobre la voz de la Lengua Origen (LO). En la banda sonora del programa original, se reduce el volumen pero se escucha de fondo mientras se lee la traducción. Es una práctica común que permite que el espectador escuche el discurso original en el idioma extranjero durante unos segundos al inicio del discurso y se reduce posteriormente el volumen del original para que el discurso traducido pueda insertarse. La traducción por lo general finaliza varios segundos antes de que el idioma original lo haga, el sonido del original se sube nuevamente a un volumen normal y el espectador puede escuchar una vez más el discurso original.

<sup>28</sup> Voice-over es la grabación sonora de un texto audiovisual en otro idioma en el que una voz traducida se superpone a la voz original (Franco et al, 2010). Se utiliza con frecuencia en géneros no ficticios, especialmente en los que aparecen locutores en pantalla, pero también en programas de televisión ficticios en Europa del Este. Por otro lado, el doblaje fuera de pantalla se refiere, por regla general, al modo de transferencia audiovisual para las narraciones fuera de pantalla, en las que la voz original es sustituida por otra voz en la lengua de llegada.

### 3.3.2.4 Subtitulado para Sordos

El subtitulado para sordos (en adelante SPS) se ofrece como apoyo a aquellas personas que bien son sordas o tienen algún tipo de discapacidad auditiva y siempre de acuerdo a unas convenciones y reglas estipuladas (Norma UNE 153010 <sup>29</sup>). Este subtitulado se ofrece como soporte para que puedan entender los diálogos de las personas que intervienen en un programa audiovisual (película, serie, etc.), la información lingüística y la información contextual. Al igual, este subtitulado debe incluir las canciones y toda la información relevante para la comprensión del argumento. Además, en él se indica quién habla, el tono de voz, los acentos, idiomas extranjeros, etc. Los ruidos, efectos sonoros y música ambiental también se detallan. [Consultado en [www.atrae.org](http://www.atrae.org) el 26/05/2017]. A diferencia del subtitulado para oyentes este subtitulado presenta distintos colores, sonidos y didascalias en la presentación textual en pantalla. Con ellas se detalla quién habla, cómo lo dice y qué información sonora relevante hay (Rica Peromingo, 2016: 116-118).

### 3.3.2.5 Audiodescripción

La Audiodescripción es el otro modelo enmarcado dentro de las modalidades de accesibilidad lingüística. La audiodescripción es un servicio de apoyo para las personas con discapacidad visual, con visión parcial o ciegas. Su fin es que puedan acceder al material audiovisual en las mismas condiciones de igualdad posibles que el resto de público vidente (Rica Peromingo, 2016: 131). En esta modalidad se describe parte del contenido audiovisual de películas, cine, series, teatro. La idea es que el público que se emplea esta modalidad pueda conocer el contexto y ambiente, situación espacial de la escena, paisajes, los gestos de los personajes, vestuario, etc. [Consultado en [www.atrae.org](http://www.atrae.org) el 26/05/2017].

En las Norma UNE 153020 de 2005 se define AD como el:

Servicio de apoyo a la comunicación que consiste en el conjunto de técnicas y habilidades aplicadas, con objeto de compensar la carencia de captación de la parte visual contenida en cualquier tipo de mensaje, suministrando una adecuada

---

<sup>29</sup> Esta norma española elaborada por un Comité Técnico Especializado y bajo la supervisión y aprobación AENOR. Su objetivo principal es establecer unos requisitos mínimos de calidad y homogeneidad en el Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva además del Subtitulado a través del teletexto.

información sonora que la traduce o explica, de manera que el posible receptor discapacitado visual perciba dicho mensaje como un todo armónico y de la forma más parecida a como lo percibe una persona que ve.

Al igual que en la modalidad anterior, nos advierte Rica Peromingo (2016: 131), el público que consume estas dos modalidades no es un público homogéneo: hay gente con ceguera congénita, ceguera adquirida, ceguera parcial, al igual que hay público que son sordos signantes, sordos prelocutivos o postlocutivos, etc., y las normas se han creado pensando únicamente en un tipo de receptor específico.

### 3.4 Aspectos Específicos de TAV

Una vez presentados los modelos principales pasamos a la sección de los aspectos que caracterizan TAV. Estos aspectos, que transitan y se expresan a través de diferentes medios, van a influir en el significado y sentido del producto final. Son, por tanto, un componente más de la multimodalidad que los caracteriza: crean sentido a través de medios como el lenguaje filmico; el formato en el que son presentados y el contenido humorístico y sociocultural.

En esta sección presentamos tres bloques principales:

1. Los **aspectos técnicos**: que delimitan y limitan a estas modalidades. Las normas, reglas y restricciones existentes en subtitulado, doblaje y *voiceover*.
2. Los **aspectos cinematográficos**: evidentes en cualquier producto audiovisual, que incluyen aspectos como los géneros, ángulos, movimientos de cámara, planos, etc.
3. Los **aspectos lingüísticos**: propios de la traducción y que se utilizan en cada una de esas modalidades y que emplean, según el caso y situación, estrategias y técnicas de traducción.

Estos bloques conformarán los ejes en los que armemos nuestra investigación.

### 3.5 Aspectos Técnicos

No cabe duda que los medios audiovisuales dependen de la tecnología y en el caso de la TAV es innegable ya que, gracias a ella, es posible incrustar subtítulos en un

tiempo y espacio determinado, doblar voces que sustituyen a las voces originales y añadir una pista de voz, permitiendo que se escuchen dos lenguas a la vez.

Su evolución a lo largo de estos últimos años pasa por ampliar la distribución a través de diferentes canales y formatos: Blu-ray, plataformas digitales, DVD, *streaming*, Internet, videojuegos, consolas, etc., como por el avance en los equipos y programas necesarios para subtítular y doblar. Ahora mismo, cualquier persona con acceso a un ordenador y un programa básico puede subtítular y doblar de manera sencilla.

Cuando nos referimos a los aspectos técnicos de TAV nos referimos a los aspectos técnicos específicos que estas modalidades requieren para su elaboración y ejecución. Dado el metraje que conforma el corpus de esta investigación, consideraremos los casos presentes en el mismo: doblaje y *voiceover* principalmente, y algunas mínimas secciones en subtítulado para oyentes. Resumiremos cuáles son los principales aspectos técnicos requeridos en cada una de estas modalidades excluyendo, por tanto, las modalidades de accesibilidad lingüística SPS y AD.

### **3.5.1 Subtitulado para Oyentes**

Recogemos los puntos que aparecen en Rica Peromingo (2016: 96-102):

- El subtítulo que aparece en pantalla debe coincidir con el acto del habla.
- El subtítulo aparece en la parte inferior y centralizado en pantalla salvo que aparezcan rótulos, insertos en pantalla u otra unidad lingüística. En el caso de los documentales, al aparecer los nombres de personajes, cabezas parlantes o cargo profesional, etc. se suelen desplazar a la parte superior o a uno de los lados.
- Se permite un máximo de dos líneas por subtítulo. No es posible la intervención de más de dos personajes.
- Se emplean entre 36 y 42 caracteres por línea, dependiendo del canal por el que se vaya a emitir: televisión, cine, TDT, etc.
- La duración mínima del subtítulo es un segundo y máxima de seis segundos, esta dependerá del número de caracteres y velocidad de lectura del espectador. Existe una restricción de espacio (caracteres) y tiempo

del subtítulo en pantalla.

- Suelen ser de color blanco, variará si el fondo es del mismo color.
- Se tienen en cuenta criterios lógicos de división sintáctico-semánticos de la lengua.
- Existe unos criterios ortotipográficos específicos para el subtitulado (Díaz Cintas, 2001) aunque varían dependiendo del país de origen.
- Se tienen en cuenta los cambios de plano, ya que al coincidir un cambio de plano con el subtítulo en pantalla, el ojo tiende a releer nuevamente el subtítulo. Siempre que sea posible, se hará coincidir el cambio de plano con el cambio de subtítulo.

### 3.5.2 Doblaje

Aunamos los puntos que recogen Agost (1999: 16-17), Chaume (2008: 132-136) y Rica Peromingo (2016: 76-77).

- La banda sonora original: diálogos, narraciones, voces, etc. se sustituyen por otra banda sonora que sincroniza con las voces de los actores de CO con la traducción hecha en CM. Dicha traducción la realiza al menos un traductor. A veces pasa por el filtro del ajustador.
- Se realiza una sincronización de contenido con el texto traducido.
- Se busca una armonía entre las voces de los actores en versión original y de doblaje. Se necesitan actores y director de doblaje.
- Se realiza una sincronización visual entre los movimientos y sonidos en pantalla.
- Chaume (2008) diferencia entre sincronía labial (teniendo en cuenta vocales abiertas, consonantes bilabiales y labiodentales), isocronía (duración de las frases en pantalla respetando los silencios) y sincronía cinésica (coherencia de movimientos corporales en pantalla).

### 3.5.3 Voces superpuestas

En lo concerniente a los aspectos técnicos de las voces superpuestas, voces solapadas, o *voiceover*, lo más característico es:

- Se podría considerar una técnica híbrida entre la interpretación y la traducción (Orero, 2005: 217).
- Se traduce el guion de la obra.
- Se inserta la voz traducida sobre la banda sonora original sin sincronización ni ajuste detallado.
- Debe entrar el audio unos segundos después del comienzo y acabar prácticamente a la vez.
- Ambas voces se escuchan simultáneamente.
- La voz del narrador o la del locutor, ya que no suele requerir el trabajo de muchos actores, es muy clara.
- En el caso del *voiceover* que se utiliza en los documentales en España, la principal característica es la presencia de un narrador con un guion planificado y expertos que utilizan un lenguaje más espontáneo (Matamala, 2009: 189).
- Los narradores en los documentales no suelen aparecer en pantalla y se les dobla en LM, al contrario que el resto de participantes en el documental a los que sí se les solapan las voces y se les baja el volumen del original (Ortiz-Boix y Matamala, 2016: 189).

### 3.6 Aspectos cinematográficos

People see what they're looking for.

Kasra Farahani *The good neighbour*

#### 3.6.1 Preámbulo

La traducción audiovisual, como ya hemos comentado en las páginas precedentes en este mismo capítulo, es una cuestión de prioridades y restricciones que se establecen cada vez que se hace frente a una traducción (Zabalbeascoa 1997: 331-332, Rica Peromingo, 2016: 31). Una de estas restricciones son los aspectos técnicos que requieren cada una de las modalidades de TAV. Las prioridades y restricciones que se nos plantean a la hora de adaptar un texto audiovisual vienen enmarcadas por diferentes niveles de análisis a su vez y, la combinación de los mismos, nos ofrecerán la clave para

identificar estas prioridades y limitaciones.

Dentro de estos niveles se encuentran el código textual (texto), el código acústico (sonido) y el código visual (imagen) y según nos aproximemos a ellos dependerá nuestra traducción. Tanto el texto como el sonido son niveles de análisis ampliamente examinados dentro del campo de la TAV. En lo que corresponde al texto, los aspectos sociolingüísticos, psicolingüísticos, los referentes culturales, referentes históricos, las unidades fraseológicas, se han desgranado como así se ha hecho con el estilo del habla, las canciones los sonidos contextuales, etc., todo lo que engloba el código acústico (Rica Peromingo, 2016: 31-32).

Por otro lado, en lo que concierne al código visual, por regla general, se han centrado en el análisis de los anuncios, los mensajes visuales o movimientos corporales, pero se han dejado en un segundo plano, en el caso de la TAV, otros aspectos dentro del mismo.

En nuestra investigación sostenemos que dentro del análisis del código visual se deberían incluir los aspectos cinematográficos y el lenguaje fílmico. Los aspectos cinematográficos incluyen elementos como son los géneros: el discurso *mockumentary*. De igual importancia también se incluyen elementos claves del lenguaje fílmico como los movimientos de cámara, las cabezas parlantes y toda la información implícita en ellos.



A continuación presentamos el cuadro de Rica Peromingo (2016: 32) en el que se resumen los tres niveles de análisis y en el que insertamos nuestra propuesta:

| Tres niveles de análisis  |   |  |   |  |
|---------------------------|---|--|---|--|
| Texto<br>(Código textual) |   | Imagen<br>(Código visual)  |   | Sonido<br>(Código acústico)                |
| Sociolingüística          | + | Proxemia (espacio)   | + | Prosodia lingüística<br>(estilo del habla) |
| Psicolingüística          |   | Kinesia (movimiento corporal)  |   |  |
| Transcripción fonética    |   | Mensajes visuales  |   | Canciones                                  |
| Referencias históricas    |   | Anuncios   |   | Música                                     |
| Referencias culturales    |   | Iconografía  |   | Voces de fondo                             |
| Unidades fraseológicas    |   | Aspectos cinematográficos-Lenguaje<br>Fílmico: Géneros (documental,<br>discurso <i>mockumentary</i> ) Movimientos<br>de Cámara, planos, cabezas parlantes,<br>etc. |   | Sonidos contextuales                       |

TABLA 7. NIVELES DE ANÁLISIS DE LOS PRODUCTOS AUDIOVISUALES (RICA PEROMINGO, 2016: 32)

### 3.6.2 Percepción: modelos fílmicos

Como grandes consumidores de material audiovisual, hemos aprendido a ver diferente material audiovisual. Este aprendizaje, afirma Lachat es continuo y con él las expectativas que se forman sobre aquello que estamos viendo ya que, estos modelos fílmicos, se transforman en “procesos perceptivos inconscientes”. Tenemos la necesidad de buscar información para anticipar sucesos que tienen su base en esquemas culturales sociales y experiencias audiovisuales del espectador (Lachat, 2012: 97-99) y los interpretaremos según nuestras experiencias anteriores. Los esquemas y actitudes culturales presentes en las películas son flexibles, evolucionan y se reexaminan sin cesar (Harries, 2000: 37).

Por otro lado, las técnicas cinematográficas utilizadas por los directores de cine a lo largo de la historia: continuidad, edición, planos, etc. es lo que va a dirigir la mente de los espectadores al visionar estos productos y son la base de cualquier texto audiovisual

en continua evolución (Hasson et. al, 2008: 1).

Cinema takes viewers through an experience that evolves over time, grabbing their attention and triggering a sequence of perceptual, cognitive, and emotional processes. Throughout the years filmmakers have developed an arsenal of cinematic devices (e.g., montage, continuity editing, close-up) to direct viewers' minds during movie watching. These techniques, which constitute the formal structure and aesthetics of any given cinematic text, determine how viewers respond to film (Hasson et al., 2008: 1).<sup>30</sup>

Podemos representar de manera gráfica los mecanismos que influyen en la percepción del material audiovisual:

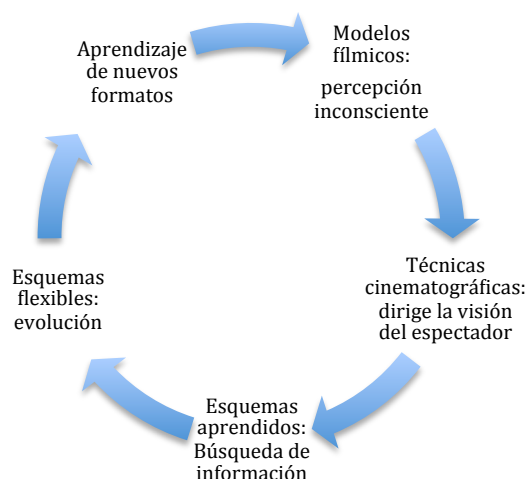


Figura 3. Mecanismos en la percepción de material audiovisual

[Basada en las ideas de Lachat (2012) y Hasson et al. (2008)]

### 3.6.3 Aproximación TAV al modelo filmico

Creemos que todos somos capaces de comprender una obra audiovisual sin conocer los mecanismos de la comunicación audiovisual. Es aquí donde Lachat (2012: 98) insiste en un punto clave y revelador en el que caemos traductores, adaptadores y público en general: siempre atribuiremos nuestra incomprensión de la película a una

<sup>30</sup> Traducción propia: El cine transporta a los espectadores a través de experiencias que evolucionan con el tiempo, llama su atención y despierta diferentes procesos, perceptivos, cognitivos y emocionales. A lo largo de los años los realizadores han desarrollado un arsenal de elementos cinematográficos (edición, montaje de continuidad, primeros planos...) para dirigir las mentes de los espectadores mientras ven las películas. Estas técnicas, constituyen la estructura y estética de cualquier texto cinematográfico y va a determinar cómo los espectadores responden a la misma.

mala traducción, ya que las traducciones se basan en el guion (Zabalbescoa, 2008: 33) y nunca lo achacaremos a nuestra falta o error de percepción.

El traductor no es un mero espectador, debe considerar en qué medida las estrategias afectan a la recepción de su traducción, su experiencia y su conocimiento son necesarios. Y esto es incuestionable a la hora de consumir falsos documentales. En el caso de TAV se debe evaluar desde la globalidad y multimodalidad del texto incluyendo todo su entorno sociocultural (Molina, 2006: 47).

A día de hoy, como ya apuntaban Bravo (2003) y Lachat (2012: 89), no existe un marco teórico sólido que se centre específicamente en el lenguaje filmico o en las estrategias narrativas, con los problemas que ello plantea y que ayudarían al traductor a dirigir ese punto de vista, esa multimodalidad de estos largometrajes. Nos faltan herramientas para analizar las películas y hallar las posibles diferencias del espectador original y la traducción (Lachat, 2012: 98). El género de la película y las características del mismo, tanto de formato como de contenido, deben contemplarse a la hora de enfrentarnos a una traducción de este tipo.

#### 3.6.4 Género / Discurso *mockumentary*



En el capítulo II ya presentábamos de manera extensa y minuciosa el concepto, funciones y grados del *mockumentary* y las herramientas de las que dispone para presentarse a la audiencia. El discurso *mockumentary*, del falso documental de burla y mofa (Sánchez Navarro, 2001: 13) plantea un ejercicio de reeducación del público (López Ligeró, 2015: 152). Su crítica al mundo, al documental y a los medios de comunicación viene recubierta por la ironía. Reconocer la ironía, el contexto que determina el significado del mismo. También es una llamada a la reflexión (López Ligeró, 2015: 152), como el titular que encabeza este apartado: “Puede una mentira explicar una verdad”.

El cambio de las reglas de juego: mentiras que dicen verdades, documentales que mezclan historia real con falsedades, es lo que el traductor, principalmente, y el espectador deben tener en cuenta para que esta multimodalidad latente en el género *mockumentary* sea percibida como tal. Es necesario que el traductor, de este tipo de discursos, reconozca las convenciones y las estrategias narrativas de este género, para no convertirse en un receptor pasivo de la obra (Lachat, 2012: 98).

No podemos estar más de acuerdo con esta autora (2012: 100) cuando exige al traductor audiovisual amplios conocimientos de lenguaje y análisis cinematográfico, lo cual repercutiría en su reconocimiento como traductor especializado de una obra audiovisual.

### 3.6.5 Características

En este último apartado de los aspectos cinematográficos a tener en cuenta, nos centraremos en concentrar las características y convenciones específicas más repetidas en el falso documental que aparecen en López Ligeró (2015: 154-159) y en de Felipe (2009: 142-164):

Respecto al formato:

- La narración del *mockumentary* no pretende ser continua.
- Los encuadres suelen ser planos fijos y de corta duración.
- Pruebas que refuerzan la idea de “veracidad” del producto:
  - Aparecen imágenes desenfocadas o desenfocados.
  - El uso de la cámara en mano.
  - Planos secuencia.
  - Actores que miran directos a la cámara
- El sonido suele ser original.
- Los movimientos de cámara son escasos, apenas hay *travellings* o zooms.
- Aparecen imágenes de archivo reales o se han creado para la ocasión.
- Especial uso del blanco negro (epítome de antigüedad y autenticidad)
- La rotulación y grafismo nos da también información clave.
- Los personajes que presentan no suelen estar más de 15 o 20 segundos en pantalla.

- Las descripciones de los personajes y los narradores en *off*
- Si se entrevista a alguien suele estar en un ambiente concreto y encuadrado con elementos que nos dan información extra.

Respecto al contenido:

- Su contenido está basado en hechos reales al que se le añaden elementos distorsionados.
- Se usan imágenes de archivo anacrónicas, crea mayor ambigüedad y aumenta el efecto paródico.
- Se descubre algún misterio anteriormente no aclarado.
- En los primeros cinco minutos de la película se nos revela, de alguna manera, que es un *fake*, generalmente con algún guiño al público.
- Aparición de elementos de humor negro
- Uso de nombres ridículos para los personajes.
- Metalenguaje: cine dentro del cine.

### 3.6.6 Conclusión

Nuestra aproximación como traductores a este tipo de largometrajes ha ser plural y heterogénea, comprendiendo la multimodalidad de TAV y del género. Deberemos reconocer y considerar sus convenciones y aspectos cinematográficos, como los aspectos técnicos que lo (y nos) determinan. En el siguiente bloque: los aspectos lingüísticos, nos centraremos en las técnicas y estrategias más frecuentes en el proceso de traducción.

If you're going to tell people the truth, you better make them laugh; otherwise they'll kill you.

George Bernard Shaw  
*The Confederate States of America* (2004)

### 3.7 Aspectos Lingüísticos

En la toma de decisiones en la traducción de un texto audiovisual, además de influir los aspectos técnicos y cinematográficos, quienes han acaparado mayor atención tanto para académicos, como para profesionales de este campo, parecen ser los aspectos lingüísticos. Estos determinan las estrategias o técnicas de traducción que se emplean. Según Rica Peromingo (2016: 33-41), estas decisiones vienen determinadas, entre otros, por las unidades fraseológicas, el acento, la intertextualidad, las referencias culturales, el humor. La mayoría de las soluciones que se dan a un gran número de los problemas traductológicos en el campo de la TAV, suele resolverse con los métodos definidos por Venuti (1995): la familiarización (*domesticating*), la extranjerización (*foreignizing*) y la naturalización (*naturalizing*).

#### 3.7.1 Métodos traductológicos

Entre los métodos traductológicos podemos destacar:

- a) Domesticación: eliminan los elementos del Texto Origen (en lo sucesivo TO) que puedan resultar extraños para la cultura meta (CM). Se sustituyen los elementos desconocidos por otros propios de la cultura del texto meta (en lo sucesivo TM), con ello acerca el texto al Receptor Meta (en adelante RM).

En palabras de Venuti (1995: 20): an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural value, bringing the author back home.

- b) Extranjerización: consiste en traducir preservando elementos del TO, provocan extrañeza y recuerdan al receptor meta (RM) que son traducciones. Los elementos propios de la cultura meta (CM), se mantienen en la traducción del texto origen TO.

Según Venuti (1995: 29): an ethnocentric pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad.

- c) Neutralización: consiste en trasladar un elemento de la cultura del TO a la cultura del Texto Meta (TM), sin marcas culturales, bien sea por desconocimiento del traductor o por conveniencia en la traducción, suprime marcas de variación lingüística (Martín Fernández, 2009: 264). Suele ser evidente en la traducción de los referentes culturales.

Existe una cuarto método que sería la opción de no traducir ese elemento:

- d) No traducción. No aparece en el Texto Meta (TM).

Nos dice Igareda (2011: 15) que las culturas más dominantes son las que suelen contaminar más y por ello se hace más uso de la estrategia de la extranjerización. Y viceversa, se suele usar la estrategia de la domesticación en las culturas menos dominantes. Reflexionamos sobre ello y nos preguntamos cuánto tiempo falta para que el *empoderamiento*, tan en boga en la prensa y noticias de hoy, salte a la pantalla.

### 3.7.2 Técnicas o Estrategias de Traducción

Las técnicas o estrategias de traducción son las soluciones que se han ido tomando de manera reiterativa en las traducciones, ya sean traducciones literarias o de textos audiovisuales y que, numerosos autores, han analizado, detallado y adecuado a sus estudios.

Entre ellos nos hemos fijado en Newmark (1992), Molina (2006), Díaz Cintas y Remael (2007), Hurtado Albir (2007), Martí Ferriol (2013), Carrillo Darancet (2014), Rica-Peromingo y Braga Riera (2015) y Ávila-Cabrera (2015). Estos trabajos han aunado las técnicas traductológicas más empleadas y válidas en diferentes modalidades y contextos. Algunos se centran en la tipología textual (textos literarios); el modelo de traducción: subtítulo, doblaje o voiceover; los referentes culturales; el humor y los chistes o el lenguaje tabú.

Presentamos a continuación (tabla 8) de manera simplificada algunas de las técnicas generales de traducción e indicamos en qué modelos de TAV son más comunes:

| <b>Estrategia o técnica de traducción</b>  | <b>Definición</b>  | <b>Modelo TAV</b>               |
|--|--|---------------------------------|
| <b>Préstamo</b>                            | Se utiliza un término de la LO en la LM  | Subtitulado                     |
| <b>Calco</b>                               | Traducción literal dentro de la LM   | Doblaje y Referentes culturales |
| <b>Trasposición</b>                        | Se cubren los huecos ocasionados por las diferencias culturales entre las lenguas que se traducen. Se intenta acercar la idea de la LO a LM a través de un referente conocido en la CM | Chistes y humor                 |
| <b>Compensación</b>                        | Se introduce algún término en algún momento que se da una pérdida traductológica.  | Doblaje y Referentes Culturales |
| <b>Omisión</b>                             | No traducir  | Subtitulación                   |
| <b>Reducción / Condensación</b>            | Se suprime parte de la información de TO. Puede ser total o parcial.   | Subtitulado y Voces Solapadas   |
| <b>Ampliación</b>                          | Se añaden elementos lingüísticos   | Doblaje                         |
| <b>Adaptación / Transferencia cultural</b> | Se reemplaza un elemento cultural de la CO por uno de la CM  | Doblaje / Referentes culturales |

TABLA 8. TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN MÁS EMPLEADAS EN TAV

No cabe duda de que cada traducción, cada corpus, presentará diferentes niveles de dificultad que vendrán determinados por los diferentes aspectos técnicos, cinematográficos y lingüísticos. En nuestra investigación nos llega a través de una fusión filmica del documental. El documental es considerado el género que proporciona información por excelencia, con lo que esa información (en términos de traducción) es el elemento principal y preservarlo la prioridad. Por otro lado, Pedersen (2005: 14) nos advierte que, en el caso de la comedia, el humor es el aspecto más importante que requiere, además, la priorización de ciertas estrategias. ¿Qué ocurre, por tanto, cuando se combinan en una sola película estos dos géneros? Al igual que Molina (2006: 100-104), creemos que considerar el género del texto es crucial y, obviamente, también la



finalidad del mismo.

Así pues nos enfrentamos a un producto polifacético en el que, además de los aspectos técnicos y filmicos que lo envuelven, nos presenta dos rasgos ineludibles que son: los referentes culturales presentes del documental y el humor.

### 3.8 Referentes culturales

La cultura es el sistema de ideas vivas que cada tiempo posee. Mejor: El sistema de ideas desde las cuales el tiempo vive.

Ortega y Gasset

*El libro de las Misiones*

En el bloque de los Aspectos Lingüísticos mencionábamos que las restricciones y prioridades a la hora de enfrentarnos a la tarea de traducir, tenían que basarse, entre otros, en los referentes culturales. Nos gustaría plantear en este apartado una breve introducción a los Referentes Culturales (en adelante RRCC), diseñar una definición basada en otras previas d en este campo y proponer una clasificación para la metodología que abordaremos en el siguiente capítulo.

#### 3.8.1 Introducción

La palabra *cultura* abarca numerosas acepciones que hacen referencia a múltiples realidades. Por lo general, se relaciona a los conocimientos y normas acordadas en una sociedad, también a las manifestaciones artísticas y a las capacidades técnicas de una época determinada (Araújo: 2004: 68-69).

Cuando percibimos el mundo no lo hacemos únicamente a través de nuestros sentidos, sino que estamos condicionados por nuestra cultura y por el lenguaje. Molina (2006: 25) señala que estos, además, actúan de filtro y acude a Katan (2004: 120-122) para enumerar los filtros que se traspasan en la percepción de la realidad:

1. Filtro fisiológico, universal: interpretamos el mundo a través de los sentidos, que al mismo tiempo, como seres humanos que somos, nos limitan.

2. Filtro ingeniería social / cultural: la percepción es limitada y está condicionada no por el medio sino por la necesidad de percibir. El cerebro se encarga de hacer una selección de aquello que nos interesa. Según Molina (2006: 26), este filtro es muy importante para el traductor.
3. Filtro Individual: Cada ser humano tiene un filtro distinto, ya sea de nacimiento o por experiencia vital.
4. Filtro Lenguaje: No determina pero sí influye en nuestra manera de pensar y en nuestra percepción.

Una cultura no sería lo que es si los hombres y mujeres que la integran no hubieran tenido acceso, por medio de la traducción, a los textos de otras culturas.

Virgilo Moya

*La Selva de la traducción*

### 3.8.2 Lengua y Cultura

Las relaciones de lengua y cultura han sido abordadas por muchos autores y teóricos en traducción. Newmark (1988) lo define como las relaciones entre la lengua y las particularidades que se comparten en una comunidad:

The way of life and its manifestations that are peculiar to a community that uses a particular language as its means of expression<sup>31</sup> (Newmark, 1988: 94).

Hewson y Martin (1991) han sido incapaces de separar estos dos términos de lengua y cultura y han creado el término *language culture* como una única acepción que es indivisible.

Hatim y Mason (1990: 223) centran su teoría en el contexto cultural y le otorgan vital importancia como proceso comunicativo dentro de un contexto social. Aparece el archiconocido traductor como *mediador* que tantos autores han apoyado.

---

<sup>31</sup> Traducción propia:

El modo de vida y sus manifestaciones/rasgos particulares en una comunidad que utiliza un lenguaje concreto como medio de expresión.

Translators mediate between cultures (including ideologies, moral systems and socio-political structures), seeking to overcome those incompatibilities which stand in the way of transfer of meaning. What has value as a sign in one cultural community may be devoid of significance in other.<sup>32</sup>

La figura del traductor como mediador entre culturas ha sido apoyado por Hatim y Mason (1990); Agost (1999); Castro (2000); Santamaría (2001); Bravo (2004), entre otros. Consideran que el traductor debe poseer un amplio conocimiento de la lengua como de la cultura origen y meta así como de la sociedad. Ballester (2003: 77) caracteriza la esencia de la traducción de los referentes culturales en la tensión que se crea entre lo universal y lo particular.

### 3.8.3 Elementos culturales

Según Agost (1999: 99):

Los elementos culturales son los que hacen que una sociedad se diferencie de otra, que cada cultura tenga su idiosincrasia. Son los lugares específicos, de alguna ciudad o país; aspectos relacionados con la historia, el arte y las costumbres de una sociedad y de una época determinada (canciones, literatura); personajes muy conocidos, la mitología, instituciones, unidades monetarias, de peso y medida.

Los elementos culturales siempre han despertado gran interés dentro del mundo de la traducción. La traducción de estos elementos a veces facilita o dificulta el entendimiento intercultural, pese a todo ello, las culturas permanecen en continuo movimiento y se contagian entre ellas gracias, en parte, a la *exportación e importación* de las culturas a través de los medios de comunicación (Igareda, 2011: 12-13).

---

<sup>32</sup> Los traductores median entre culturas (incluyen las ideologías, sistemas morales y estructuras sociopolíticas) e intentan abordar las incompatibilidades que obstaculizan el trasvase del significado. Lo que tiene valor como signo en una comunidad cultural puede carecer de significado en otra.

Nations begin by being pure & because pure conquered. Then they absorbed into themselves the conquered & become impure. In the past pure races have been made by blood, but bloods are now so mixed that in the future they will have to be made by culture. Purest comes from migration of peoples.

Yeats's Vision papers: Volume 3 Sleep and dreams notebook

### 3.8.4 Definición

Los referentes, referencias o marcas culturales (Forteza, 2005: 190) reflejan el universo de una cultura y su lengua. El estilo de vida, las costumbres, el arte, la gastronomía, la política, la religión, etc. Molina (2011: 80), haciendo uso de la definición de culturema de Nord (término que ella prefiere en vez de 'referente cultural' por ser más condensado y resumido), lo define como:

Elemento verbal (palabras), paraverbal (gestos) o elemento no verbal (icónico) que posee una carga cultural específica en una cultura y que al entrar en contacto con otra cultura a través de la traducción puede provocar un problema de índole cultural entre los textos origen y meta.

Nos parece interesante la propuesta que engloba tres enfoques en los estudios sobre Referentes Culturales que ha aglutinado Molina (2011: 76). Se entienden los RRCC como creadores de problemas.

A continuación hemos resumido los tres enfoques, los autores que los apoyan y la terminología que emplean para referirse a los Referentes Culturales en la tabla 9.

| ENFOQUE<br>RRCC   | MARCA<br>SEÑAL   | SOLUCIÓN  | TERMINOLOGÍA  | AUTORES                                   |
|---|--|---|---|---|
| <b>1. Asociados a la<br/>CO</b>                                 | Dificultad al<br>llegar a LM y<br>CM   | No siempre posible  | <i>Palabras culturales</i>                                | Newmark, 1988                             |
|   |  |   | <i>Realia</i>   | Vlahkov y Florin,<br>1970<br>Koller, 1992 |
| <b>2. Elementos<br/>culturales en los<br/>textos de ficción</b> | Indican una<br>época y cultura<br><br>Basado en<br>funciones<br>textuales                        | Clasificación según<br>funciones<br>comunicativas<br><br>Grupo social<br>determinado  | <i>Marcador cultural</i>                                  | Mayoral, 1994                             |
|   |  |   | <i>Indicador cultural</i>                                 | Nord, 1994                                |
|   |  |   | <i>Referentes Culturales</i>                              | Santamaría, 2001                          |
| <b>3. Generadores<br/>de conflicto entre<br/>CO y CM</b>        | Surgen en el<br>proceso de<br>traducción.<br>Consecuencia<br>de un contexto<br>textual concreto. | Reconocido por los<br>miembros de esa cultura<br><br>Función semejante y<br>forma distinta<br><br>Forma semejante y<br>función distinta | <i>Culturema</i>  | Vermeer y Nord,<br>1997                   |
|   |  |   | <i>Culture Specific items</i><br><i>Extralingüísticos</i> | Javier Franco, 1996                       |
|   |  |   | <i>Cultural Bound problems -<br/>Allusions</i>            | Birgit Nedergaard-<br>Larsen, 1992        |

TABLA 9. ENFOQUES DE LOS ESTUDIOS SOBRE REFERENTES CULTURALES SEGÚN MOLINA (2011)

### 3.8.5 Clasificación

Nedergaard-Larsen (1993: 211) fue de las pioneras en la investigación de los referentes culturales en traducción audiovisual. Crea una primera división entre los referentes culturales, los problemas que surgen con ellos y diferencia entre los extralingüísticos (problemas léxicos como marcas, instituciones sociales, topónimos...) e intralingüísticos (frases hechas, juegos de palabras, actos del habla como disculparse o hacer cumplidos).

Los referentes culturales definen y diferencian a las culturas (Agost, 1999: 99) y se catalogan como según los actos de habla, formas de dirigirse, categorías gramaticales y expresiones idiomáticas (intralingüísticos); y por otro lado, tenemos los referentes

culturales extralingüísticos, que a su vez se subdividen en otras subcategorías: condiciones geográficas, condiciones históricas, de sociedad y culturales (Nedergaard-Larsen, en Werner 2010: 33). En el siguiente resumen presentamos la división según aparecen en Nedergaard-Larsen (1993) aunque atendiendo a la división realizada en Werner (2010: 34) que entendemos es más apropiada para las características de nuestro corpus ya que acota, considerablemente, el número de subdivisiones. Añadiremos en ellos, parte de las subcategorías que aparecen en Molina (2011) e Igareda (2011).

Consideramos tres grandes bloques: referentes de carácter histórico, referentes de carácter social y por último, referente de carácter cultural. Dejamos a un lado el bloque perteneciente al carácter geográfico, ecología y familia que Molina (2011) e Igareda (2011) dada la escasa relevancia en esta nuestra tarea.

- Referentes de **carácter histórico**: Acontecimientos y eventos específicos y significativos de la historia, ligados al conocimiento de la nación y/o al sentimiento nacional, guerras, revoluciones, fechas memorables, personajes históricos o relevantes para el devenir de la nación (Werner, 2010: 26). También incluyen las distintas etapas políticas, las personas que han influido en la historia de la nación, personajes históricos.
- Referentes de **carácter social**: Como son la organización y división de la sociedad, sistema político, partidos políticos; autoridades, cárceles, prisiones; las relaciones internacionales, condiciones económicas, sistema educativo, sistema sanitario; aspectos de la vida cotidiana, costumbres, marcas comerciales, sistema judicial, etc.
- Referentes de **carácter cultural**: Identificación del grupo-cultura, normas de comportamiento, religión, símbolos, medios de comunicación, televisión, radio, música, vida cultural, literatura, gastronomía, restaurantes, alimentos, productos que consumimos.

En la tabla 10 englobamos las manifestaciones culturales para su posterior clasificación:

| REFERENTES        | CLASIFICACIÓN  | PARTICULARIDADES   |
|-------------------|--|--|
| <b>HISTÓRICOS</b> | edificios históricos   | monumentos, castillos, puentes, ruinas, estatuas   |
|                   | acontecimientos, conflictos históricos                               | revoluciones, fechas, guerras  |
|                   | personalidades, mitos, leyendas, héroes                              | autores, políticos, reyes / reinas (reales o ficticios)  |
| <b>SOCIALES</b>   | estructura social  | estructura religión, estructura laboral, profesiones y oficios, comportamientos, personalidades, etc.              |
|                   | organización social  | comercio, industria, estructura de trabajos, empresas, cargos  |
|                   | política   | cuerpos del Estado, organizaciones, sistema electoral, ideologías  |
|                   | educación  | sistema educativo, elementos relacionados  |
| <b>CULTURALES</b> | instituciones, Arte  | música, pintura, museos, teatro, cine, literatura  |
|                   | medios de comunicación   | televisión, prensa, Internet, artes gráficas, etc.   |
|                   | condiciones y hábitos sociales                                       | grupos, relaciones familiares, roles, parentesco, cortesía, valores morales, símbolos de estatus, protocolo        |
|                   | aspectos lingüísticos, lenguaje coloquial, insultos, nombres propios | Slang, coloquialismos, préstamos lingüísticos, nombres con significado adicional, expresiones de sorpresa, gracias |
|                   | aspectos de humor  | clichés, estereotipos, ironía, chistes   |

TABLA 10. DIVISIÓN DE LOS REFERENTES CULTURALES Y SUS CATEGORÍAS.

En esta investigación se pretende analizar los referentes culturales que aparecen en un corpus seleccionado y, a través de este análisis, destapar la importancia que tiene la multimodalidad de TAV a la hora de percibir estos falsos documentales en su traducción del inglés al español.

Chica: Are you a mod or rocker?  
Ringo Starr: Huh... No, I'm a 'mocker'.

Richard Lester  
*A Hard Day's Night*

### 3.9 Humor

Dedicar una sección al humor (chistes, ironía o parodia) dentro de los aspectos de TAV en este estudio es preciso ya que es parte inherente en los *mockumentaries* que conforman el corpus. Al mismo tiempo, es otra de las áreas en TAV que más interés despierta y de la que encontramos tesis y trabajos destacables. No pretendemos ahondar de una manera exhaustiva en la traducción del humor pero sí establecer una guía, o referencia, ya marcada por otros autores como Zabalbeascoa (1996, 2001, 2004), Harries (2000), Fuentes Luque (2000, 2005), Martínez Sierra (2008) y Sáez (2013), para crear una taxonomía que, unida a los aspectos ya presentados, nos guiará en el análisis de las películas que conforman nuestro corpus.

En este apartado del humor comenzaremos por la definición de humor, seguido de los aspectos a considerar en la traducción del mismo para finalizar con una clasificación de elementos humorísticos o chistes planteados por y la traducción.

#### 3.9.1 Prólogo

El humor es verle la trampa a todo.  
Miguel Mihura

El (sentido del) humor es algo innato en el ser humano, todo el mundo lo posee, y forma, además, parte de la cultura de la sociedad en la que vive. Lo aprendemos al igual que aprendemos la manera de actuar en sociedad. Según Martínez Sierra (2008: 94), podemos conectar ambos conceptos ya que la manera de actuar de un individuo o de un colectivo es reflejo de su cultura y del humor. Se puede considerar bromear como algo común a todas las culturas, aunque nos riamos de cosas diferentes. Cada cultura tiene un sentido del humor distinto y se ríen de diferentes cosas. De sobra conocida es la flema inglesa, la sorna italiana y el hierático humor finlandés. Hay ocasiones, nos aclara Ardèvol (2009: 241), para el humor como las hay que uno no se puede o debe reír.



### 3.9.2 Definición

Tomamos la definición que leemos en *La traducción del humor en textos audiovisuales* de Zabalbeascoa (2001: 255) y que nos parece del todo completa para nuestros propósitos:

El humor no es fácil de definir ni de estudiar. Aquí definiremos humor (como elemento textual) como todo aquello que pertenece a la comunicación humana con la intención de producir una reacción de risa o sonrisa (de ser gracioso) en los destinatarios del texto.

Desde este punto de vista, la relación entre humor y gracia es la de causa y efecto, aunque cabe puntualizar que el humor no es lo único que puede llegar a hacer gracia. El humor puede ser un ingrediente que aparezca en muchos tipos de textos y en muchos géneros distintos; en cambio la comedia suele entenderse como un género concreto que debe cumplir con unos requisitos formales y estructurales (por ejemplo, un final feliz, una cierta densidad de humor) que lo distinguen de otros géneros.

Fuentes Luque (2000: 10) nos aclara que Nash distingue puntos de referencia en lo que se considera el acto de humor: origen, diseño y forma en que se presenta.

- a) A 'genus', or derivation, in culture, institutions, attitudes, beliefs, typical practices, characteristic artefacts, etc.
- b) A characteristic design, presentation, or verbal packaging, by virtue of which the humorous intention is indicated and recognized.
- c) A locus in language, some word or phrase that is indispensable to the joke; the point at which humour is held and discharged. (Nash, 1985: 9).

Get your facts first, and then you can distort them as you please.

Rudyard Kipling. "An interview with Mark Twain" *From sea to sea: letters of travel*

### 3.9.3 Traducción del Humor

El concepto de humor depende de muchos factores, origen, diseño y forma y en especial de los elementos culturales, por ello su traducción es una tarea complicada que necesita de un conocimiento ya no solo cultural sino pragmático de la lengua origen (Sáez, 2013: 814).

Según Martínez Sierra (2008: 155) la Pragmática se encarga:

- I. del estudio de las relaciones del lenguaje: de los actos interpersonales y sociales que los hablantes llevan a cabo
- II. de las relaciones entre el uso de la lengua y diferentes tipos de contexto
- III. de los sistemas de conocimiento compartido en las comunidades que hacen posible la comunicación y aquí entra en juego la intención y el conocimiento previo

Como dice Agost (1999: 104-114), la intencionalidad del texto, ya sea en forma de humor o ambigüedad, requiere de una aproximación pragmática al tema. En su modelo de análisis del doblaje plantea este acercamiento pragmático a tres aspectos importantes:

1. Máximas conversacionales: los diálogos en los textos audiovisuales se plantean para establecer comunicación entre los personajes. Los traductores, pese a las restricciones, mantienen ese principio cooperativo.
2. Intencionalidad: la ironía, el humor o la ambigüedad en los texto audiovisuales son por lo general problemáticos para el traductor.
3. Foco contextual, el primario y secundario deben tenerse en cuenta ya que contribuyen en los géneros audiovisuales.

Al enfrentarnos a este tipo de traducciones no debemos olvidar estos puntos de intencionalidad y contexto. Si tenemos en cuenta la inmediatez de los chistes, las bromas o los dobles sentidos, como señala Brehm Cripps (2005: 190), la traducción de los mismos son un desafío para quien tenga la labor de adaptarlos. Si no arranca una sonrisa en la cultura meta (CM), no funciona.

### 3.9.4 Humor Intencionado: Parodia – Ironía

La intencionalidad, léase ironía - parodia de los falsos documentales es clave para la comprensión por parte del traductor y del espectador. De lo poco que se ha estudiado acerca del proceso de la parodia como texto audiovisual o como estrategia de visualización en el cine, destacamos a Harries con su obra *Film Parody* (2000) y a Hutcheon con sus libros *Irony's Edge* (2000) y *A theory of parody* (1985).

Ya mencionamos anteriormente que la proliferación de los textos paródicos es inmensa en esta era (Hutcheon, 2000: 93) aunque, debido a la multiplicación y popularidad de las parodias en el cine y televisión, la ironía ha perdido la fuerza y radicalización que tenía en un origen y se ha convertido en un producto más comercial (Harries, 2000: 22-24).

Los textos paródicos son capaces de generar similitudes y diferencias entre sus objetivos de manera regular (Harries, 2000: 8) y ello provoca entre el público ciertas expectativas que se irán cumpliendo o no. Para analizar el proceso de la parodia en el cine, Harries (2000) ofrece una metodología que representa este vaivén constante entre las similitudes y las diferencias. Divide el texto cinematográfico en tres categorías centrales:

| <b>Categoría del texto<br/>cinematográfico /Audiovisual</b> | <b>Elemento</b>   | <b>Expectativas</b>                                  |
|---|---|--|
| <b>Léxico</b>   | a) Escenario, Personajes, disfraces, objetos que dan sentido a ese género   | a+b = crean expectativas en conjunto                 |
| <b>Sintaxis</b>   | b) Estructura narrativa: donde se mueven los elementos léxicos y las diferentes combinaciones, la trama de la película. | a+b+c = crea expectativas en ese texto en particular |
| <b>Estilo de la película</b>                                | c) Efectos de sonido, movimientos de cámara y subtítulos de diálogo que se mueve a través del léxico y la sintaxis      |  |

TABLA 11. RESUMEN DE LA METODOLOGÍA DE LA PARODIA DE HARRIES (2000: 8)

El léxico y la sintaxis (los elementos y trama de la película) producen una serie de expectativas entre el público que se ha acostumbrado a ese estilo (formato y género) de películas que, a veces, verán cubiertas y otras veces no. El espectador intentará decodificar ese discurso pero la ironía que subyace requiere reconocer una serie de valores genéricos e ideológicos para que se puedan comprender (Harries, 2000: 114). Si no se reconocen, si no comparten estos códigos, el espectador acabará neutralizando la carga pragmática de los mismos (Hutcheon, 1985: 26).

Compartimos la postura de Harries (2000: 115) cuando rechaza la socorrida división de quienes captan, o no, el significado, el chiste-la ironía, cuando realmente nos deberíamos centrar en analizar los diferentes niveles pragmáticos del texto: la producción de estos textos, las competencias (la recepción) de los espectadores y las reglas de visualización (conocimiento). Los espectadores leemos de diferente forma los textos audiovisuales y en esa lectura creamos diferentes “panoramas de expectativas”<sup>33</sup>

<sup>33</sup> The spectator moves through the text with a range of expectations of how the narrative will unfold. At the heart of the ‘horizon of expectation’ is the action of the hypothesis formation. As the viewer watches a film, he or she will posit a series of hypotheses of how the narrative will progress and continuously readjust these hypotheses according to if the expectations were met or not.

(Harries, 2000: 107-109) en las que crearemos nuestras hipótesis respecto a lo que estamos viendo y que iremos reajustando en la medida que avance el largometraje.

Para Hutcheon (1985: 95) el lector del discurso paródico necesita de:

1. Competencia lingüística: reconocer lo que se dice y lo que hay implícito
2. Competencia genérica: para entender aquello que se parodia o con lo que se juega.
3. Competencia ideológica: para reconocer la norma que se está transgrediendo y lo que eso implica.

### **3.9.5 Clasificación**

Martínez Sierra (2008: 118) entiende chiste (como unidad de análisis) como todo aquello que tiene la intención de provocar un efecto humorístico. Sáez (2013) en su taxonomía aúna las propuestas de Martínez Sierra (2008), Zabalbeascoa (1996) y los agrupa por elementos: sentido del humor de la comunidad, lingüísticos, visuales, gráficos, paralingüísticos, no-marcados y sonoros.

Nosotros creemos que la clasificación que plantea Zabalbeascoa (1993: 258-259) de los chistes según su manifestación humor es sencilla pero lo suficientemente clara para poder catalogar y clasificar los ejemplos de nuestro corpus.

- a) Chistes internacionales: No plantean excesivos problemas de traducción, la reacción humorística no depende de un mecanismo exclusivo de la LO o la LM no corre el riesgo de verse mermada en su apreciación.
- b) Chistes basados en referentes culturales inherentes a la CO: referentes pertenecientes a la esfera de conocimiento y al contexto sociocultural de la CO, lo que motiva la adaptación.
- c) Chistes derivados del sentido del humor nacional: relacionados con la interpretación subjetiva que del humor tienen una determinada comunidad o grupo social.

- d) Chistes lingüísticos: Relaciones gramaticales, léxicas, fónicas, sintácticas.
- e) Chistes visuales: Los que dependen específicamente de lo visual, de la imagen. (Lenguaje gestual, humor de payasadas).

En este capítulo nos hemos adentrado en la traducción audiovisual examinando las teorías y modalidades sobre las que se sustenta y conforma. Nos centramos en los aspectos específicos que en esta investigación nos atañen: los aspectos lingüísticos (referencias culturales y humor) y los aspectos cinematográficos. Éstos forman parte ineludible de la metodología que planteamos en el siguiente capítulo que planteamos a continuación.



## CAPÍTULO IV: METODOLOGÍA

Los tramposos siempre hemos existido,  
lo que es nuevo son los expertos.

Orson Welles en *F For fake*

### 4.1 Introducción

Cuando los *mockumentaries* se trasladan y se adaptan a otra lengua y a otra cultura, supone un reto para los traductores que necesitan aproximarse a este texto desde distintas perspectivas: desde el prisma del formato documental, desde el ángulo de la intencionalidad del texto audiovisual (ironía) y desde la deconstrucción y distorsión de la realidad. Deberá, como puntualiza Orero (2009), tener en cuenta el conocimiento previo de la CM y de la recepción del producto audiovisual, especialmente al trasladar los chistes y referentes culturales.

Una vez presentado el marco teórico que determina al falso documental y los aspectos que lo envuelven (técnicos, cinematográficos y lingüísticos) en su adaptación a la LM y la CM (en su versión traducida al español), pasamos a detallar la metodología y aplicación de los conceptos expuestos que seguiremos en nuestra investigación, los diferentes enfoques y los ejes sobre los que se asienta esta tesis doctoral.

Se presentará una primera clasificación de los falsos documentales y se acotarán al corpus seleccionado de entre los mismos que presentan características comunes: rasgos conspirativos en su argumento, narraciones basadas en acontecimientos históricos reales y una gran cantidad de referencias culturales. El grupo de películas lo conforman: *C.S.A* (Kevin Willmott, 2004), *Forgotten Silver* (Peter Jackson y Costa Botes, 1995), *Opération Lune* (William Karel, 2002) con sus versiones dobladas a español.



El catálogo de casos se presentará a través de una selección de fragmentos de las películas y agrupados en tres grandes bloques, atendiendo a la clasificación de los referentes definidos previamente: históricos, sociales y culturales (Werner, 2010). Se identificará en un primer lugar el tipo y categoría de referente cultural, seguidamente se clasificará la tipología humorística ligada a este referente cultural y por último se comprobará la estrategia traductológica utilizada en la película en el doblaje y *voiceover* al español.

#### **4.2 Metodología del trabajo de investigación**

El objetivo de esta tesis doctoral es ofrecer un marco de referencia para la práctica y el estudio de la traducción de los *mockumentaries* por lo que es necesario establecer los parámetros (que no límites) de este discurso. Es un campo fabulosamente amplio y heterogéneo, el del falso documental, como para acotarlo ya que, si algo caracteriza a este grupo, es la variabilidad, flexibilidad y la continua evolución en este género. De igual forma, la Traducción Audiovisual se caracteriza por la multiplicidad de voces y discursos, los cuales han creado unas normas y restricciones en sus diferentes modalidades (Carrillo Darancet, 2014: 103) que se adaptan al texto audiovisual.

Partimos de una múltiple perspectiva teórica que enmarca, por un lado, el discurso cinematográfico del falso documental y los aspectos filmicos y, por otro lado, los aspectos específicos de TAV, en los que nos centraremos en la traducción al español de las particularidades que conforman el discurso *mockumentary* que son: los referentes culturales y el humor, y que aplicaremos al estudio metodológico. Las fundamentaciones teóricas en las que se apoya nuestro estudio pretende ofrecer una orientación y una herramienta para traductores audiovisuales que se enfrenten a este tipo de largometrajes. Una vez esté definida la herramienta, se presentarán ejemplos extraídos del corpus seleccionado: *mockumentaries* de carácter conspirativos en su versión (original) en inglés y su traducción en lengua meta, español.

En primer lugar repasaremos los principios de Nichols (2001) y Roscoe y Hight (2001), Hight (2008, 2012) acerca del formato documental y “mockumental”. Seguidamente, nos centraremos las expectativas filmicas (Lachat, 2012) que se

trasladan a las expectativas culturales (Werner, 2010) para finalizar con los elementos humorísticos (Harries, 2000; Zabalbeascoa, 1993, 2001; Martínez Sierra, 2008).

Según Nichols (2001) y Hight (2008) la aceptación del formato documental y falso documental requiere un reconocimiento por parte de las instituciones, de la comunidad practicante y de los consumidores. El público de estos textos o discursos reconocen los diferentes usos y convenciones y, todo ello, genera unas expectativas filmicas que la audiencia distinguirá (o no) según los modelos (Ver Tablas 1 y 2 en el capítulo II).

La filmografía seleccionada en esta tesis lo componen los falsos documentales catalogados por Roscoe y Hight (2001) en el grado II, es decir, aquellos que tienen la intención de utilizar el formato documental como crítica a los códigos del documental y medios de comunicación y al mismo tiempo ofrecer una reflexión a través de la ironía-sátira subyacente; y sobre el grado III, aquellos catalogados como “deconstrucción”, más confusos y hostiles que los anteriores en su apropiación y distorsión, forzando la reflexión (y a veces el desconcierto, irritación y confusión) en el espectador.

Lachat (2012: 98) insiste en la necesidad de una aproximación filmica en traducción, lo que el espectador comprenda (correctamente o confundido) no depende únicamente del traductor. Los códigos por los cuales el discurso *mockumentary* se manifiesta y comunica, además del lenguaje filmico, crea sentido a través del contenido humorístico - ironía y la deconstrucción de los elementos socioculturales.

La intencionalidad de los textos (Harries, 2000) el humor y la ambigüedad (Agost, 1999) crea unas expectativas en el receptor del que se espera y requiere unas competencias lingüísticas, ideológicas y genéricas (Hutcheon, 1985 y 2000). Estas competencias son necesarias para la efectiva recepción de los elementos socioculturales y del humor.

Zabalbeascoa (1993 y 2005) y Martínez Sierra (2008) presentan una clasificación de los chistes que se acercan a la internacionalización, o bien se acercan a la cultura en su origen o al sentimiento nacional o son más visuales. De igual forma, Nedergaard-Larsen (1993) en su origen y Werner (2010) después clasifican las marcas culturales más comunes que aparecen en TAV. En esta investigación los resumimos en tres grandes

bloques que abarcan todo: históricos, sociales y culturales, sin añadir subcategorías o temas.

#### **4.3 Estructura Metodología del trabajo de investigación**

Pasamos a describir cómo hemos hecho el análisis de nuestro tema de investigación, los métodos y técnicas de los procedimientos que hemos aplicado y el motivo por el que lo hemos hecho. Aunque nuestra metodología pueda parecer limitada y tal vez peque de sencilla, creemos es más adecuada porque engloba en común las multifacetas que crean el significado a estas películas.

Nuestro corpus final lo comprenden tres películas, esto puede dar la impresión de no ser suficientemente completo para sacar unas conjeturas y opiniones concluyentes, pero creemos que la preselección que se hizo con un total de 50 películas de similares características y, finalmente, aunar estas tres que compartían más similitudes entre ellas.

Para facilitar la lectura hemos realizado unas fichas en las que se han concentrado las muestras en relación con el referente cultural al que pertenecen. Así pues, en el primer bloque aparecerán los casos pertenecientes a los referentes de carácter histórico. A continuación las de carácter social y, por último, veremos los referentes de carácter cultural. Esta división y gradación no es aleatoria, ya que está estrechamente ligada al mayor o menor grado de dificultad a la hora de asimilar el referente y, por lo tanto, el chiste y/o mofa (ironía).

Se analizará primero el origen del referente y en segundo lugar el grado de recepción de humor, chiste o comentario. Analizaremos asimismo la estrategia seguida por los traductores tanto en el doblaje como en el *voiceover* o las voces solapadas. Y comprobaremos en cada uno de ellos si dicha estrategia mantiene o no la función original, si es capaz de mantener el humor y la ironía implícita. Como apuntaba Fuentes Luque (2000: 41) la aceptación que puede tener un comentario humorístico en su traducción no depende solo de la estrategia de traducción adoptada, dependen del conocimiento universal de la otra comunidad, o los que se originan en algo específico a una sociedad.

### 4.3.1 Ejemplo de ficha

En cada una de las fichas se incluirá además de la numeración que les corresponda, su localización en la película (TCR) . El texto en versión original y el texto traducido al español.

Se catalogará el tipo de referencia cultural como el chiste y la estrategia utilizada por el traductor.

| <b>Iniciales de la película Ficha n° (Número de orden)</b>  | <b>TCR Time Code Reader</b>  |
|---|--|
| En este encabezamiento distinguiremos bajo el mismo color de fondo cada bloque de referencias: verde para históricos; rojo para sociales y azul para culturales para facilitar la lectura y clasificación. Dentro de cada color habrá distintas tonalidades para cada película. | Código de tiempo en el que aparece en el DVD la ficha, referencia en cuestión.   |
| <b>Contexto</b>   |  |
| Información contextual de la referencia presentada.   |  |
| <b>Texto Original</b>   | <b>Texto Traducido</b>   |
| Transcripción del texto en original de la película en el que se incluye la referencia cultural.   | Texto traducido al español.  |
| <b>Humor</b>  | <b>Estrategia</b>  |
| Según la tipología vista en Zabalbeascoa (1996, 2001).  | Domesticación<br>Extranjerización<br>Neutralización<br>Omisión, No traducción<br>Préstamos<br>Calco<br>Trasposición<br>Omisión<br>Ampliación<br>Adaptación |
| <b>Análisis</b>   |  |
| Análisis y discusión sobre las distintas estrategias y aspectos.  |  |

TABLA 12. EJEMPLO DE FICHA TIPO PARA EL ANÁLISIS.

### 4.3.2 Referentes culturales

Son los que determinan y diferencian una sociedad o país de otro. Incluyen los aspectos relacionados con la historia, el arte, personalidades, etc. (Agost, 1999: 99) Estos elementos que Agost menciona los vamos a clasificar según aparecen en

Nedergaard-Larsen (1993) aunque atendiendo a la división realizada en Werner (2010: 34) que entendemos es más apropiada para las características de estas películas ya que acota el número de subdivisiones. Consideramos tres grandes bloques al igual que Werner: referentes de carácter histórico, carácter social y carácter cultural.

#### **4.3.3 Clasificación RRCC**

A continuación detallamos la clasificación de los distintos referentes culturales que se van a analizar en este trabajo de investigación:

##### Referentes de carácter histórico

Las muestras que pertenecen al grupo de referentes culturales históricos están ligadas al conocimiento de la nación y al sentimiento nacional (Werner, 2010: 26). Incluyen acontecimientos específicos en la historia, por ejemplo: la Batalla de Gettysburg, eventos de importancia nacional e internacional, como la Segunda Guerra Mundial, la guerra con Japón; significativos de la historia, ligados al conocimiento de la nación y/o al sentimiento nacional, guerras, revoluciones, fechas memorables, personajes históricos o relevantes para el devenir de la nación (Werner, 2010: 26) sobre política, presidentes o primeros ministros, debates televisivos como el de Nixon y JFK; etapas determinadas en la historia de ese país, como por ejemplo la guerra fría o que bien ya han dejado de existir, como la abolición de la esclavitud en los Estados Unidos de América.

También forman parte de este grupo de referentes de carácter histórico las personas que han cambiado el pasado, como bien puede ser Abraham Lincoln, o personas que han sido relevantes para la historia o personajes históricos de la cual aquí presentamos varios ejemplos: Susan B. Anthony, Walt Whitman, Pearse, hermanos Wright, etc.

Por otro lado, los referentes de carácter histórico son los que tienen más difícil aceptación y entendimiento por parte del RM, ya que están estrechamente ligados a la CO y conocimiento del RO, para garantizar su total comprensión sería necesario añadir a la estrategia de traducción alguna explicitación o

amplificación que no encajaría en las medidas y parámetros necesarios dentro de la Traducción Audiovisual en doblaje y en *voiceover*.

### Referentes de carácter social

Los referentes de carácter social tiene que ver con la organización de la sociedad, como puede ser en este caso la división y diferencias entre la población blanca y negra en los Estados Confederados, la relación entre Canadá y los EEUU; la batalla por la conquista del espacio en la Guerra Fría; también forman parte de este grupo los referentes relacionados con el sistema político, las relaciones con otros países, como puede ser Canadá o el Telón de Acero, Vietnam, la estructura económica, social, educativa y sanitaria. Dentro del carácter social también encontramos aspectos de la vida cotidiana como son la música, la televisión o el cine, en los que encontramos múltiples referentes y otros referentes que reflejan la estructura de la sociedad.

### Referentes de carácter cultural

Los referentes de carácter cultural constituyen la identidad, nuestra identidad (Werner, 2010: 59). Aquello con lo que nos identifican, por ejemplo formas en las que se dirigen a nosotros y nuestra comunidad y también con lo que nos sentimos identificados, como puede ser ciertos productos o canciones, el himno nacional, etc. También forman parte de ese grupo las normas de comportamiento, como el Juramento de lealtad a la bandera, el tratamiento a los mandatarios, etc. Los productos que consumimos también nos definen, las películas que vemos, aquí en estos largometrajes veremos algunos productos ficticios, otros no tanto. También hemos incluido en este apartado algo que define también a la identidad de una comunidad y es el habla, a pesar de no encajar directamente en la división de referentes extralingüísticos de Nedergaard-Larsen (1993). Veremos ejemplos de AAVE, inglés vernacular afroamericano.

#### 4.3.4 Tipología del humor

Una vez enmarcados los referentes dentro de su consiguiente bloque pasaremos a graduar su humor en cada una de las fichas por su tipología, para ello el chiste o broma, lo catalogaremos según su manifestación del humor dentro de la división que hace Zabalbeascoa (1993: 258-259) y Martínez Sierra (2008) de los chistes:

- a) Chistes internacionales: no plantean excesivos problemas de traducción, la reacción humorística no depende de un mecanismo exclusivo de la LO o la LM no corre el riesgo de verse mermada en su apreciación.
- b) Chistes basados en referentes culturales inherentes a la CO: referentes pertenecientes a la esfera de conocimiento y al contexto sociocultural de la CO, lo que motiva la adaptación.
- c) Chistes derivados del sentido del humor nacional: relacionados con la interpretación subjetiva que del humor tienen una determinada comunidad o grupo social.
- d) Chistes lingüísticos: relaciones gramaticales, léxicas, fónicas, sintácticas.
- e) Chistes visuales: los que dependen específicamente de lo visual, de la imagen. (Lenguaje gestual, humor de payasadas).

#### 4.3.5 Estrategias de traducción

La problemática que generan algunos de estos referentes culturales ligados al humor se ven reflejados en las adaptaciones y/o estrategias que emplea el traductor, consciente o no, para resolver los problemas que encuentra a lo largo del proceso de adaptación (Hurtado Albir, 2007: 637). Para el análisis de nuestro corpus consideraremos la clasificación de las diferentes estrategias seguidas por el traductor, tanto en el doblaje como en el *voiceover* propuesta por Martín Fernández (2009).

- a. Domesticación: eliminan los elementos del TO, texto origen, que puedan resultar extraños para la CM. Se sustituyen los elementos desconocidos por otros propios de la cultura del texto meta, TM, con ello acerca el texto al RM.
- b. Extranjerización: consiste en traducir preservando elementos del texto origen, provocan extrañeza y recuerdan al RM que son traducciones. Los elementos propios de la cultura meta, CM, se mantienen en la traducción del TO.
- c. Neutralización: consiste en trasladar un elemento de la cultura del TO a la cultura del TM sin marcas culturales, bien sea por desconocimiento del traductor o por conveniencia en la traducción, suprime marcas de variación lingüística.
- d. No traducción: no aparece en el TM.

Comprobaremos que si las traducciones de estos referentes están más orientados a la LM (domesticación) habrá más compensaciones, omisiones, trasposiciones y sustituciones. Por otro lado, si van orientados la LO (extranjerización) veremos más calcos y préstamos.

Nuestro objetivo no es valorar la calidad de las traducciones, más bien, pretendemos recalcar la problemática que se genera a la hora de adaptar este tipo de género: híbrido entre comedia y documental, en el que el principal problema radica en que, lo que en un principio se origina en el humor y la mofa, desaparece por el carácter documental e histórico del mismo.



#### 4.4 Hipótesis

La justificación de este trabajo viene fundada, en un principio, por la cantidad y variedad de híbridos de este género presente en cine, televisión y plataformas digitales que se producen hoy en día, pero especialmente por la complejidad en la traducción y adaptación a otro idioma y cultura. Nuestra propia experiencia certifica esta aserción. Crear una taxonomía válida a todos los falsos documentales es una tarea imposible debido a la variedad de los mismos y a las grandísimas disparidades entre ellos.

Creemos que estas películas presentan una compleja dificultad no sólo debido a su género simulado, sino también por los ingredientes que lo conforman: la deconstrucción de la realidad y el humor implícito en ellas. Estos elementos contribuyen a desorientar al público y a crear otras realidades en la mente de los espectadores, especialmente en LM y CM.

En esta investigación planteamos que la multimodalidad de TAV, es decir, de los textos audiovisuales y su traducción, afectan a los *mockumentaries*, en especial, al corpus seleccionado de carácter conspirativo. Pretendemos distinguir qué elementos, sospechamos, contribuyen y condicionan en la percepción de estos falsos documentales y cómo el traductor puede colaborar en su recepción.

Nuestro objetivo, por tanto, es desengranar estos elementos para facilitar la labor traductológica. Confiamos en que la traducción audiovisual es vehículo y participante activo para equilibrar esta inestabilidad característica del género. Para ello creemos necesario un traductor especializado en documentales, con conocimientos cinematográficos, con habilidades para la traducción del humor e ironía y con grandes conocimientos de la CO. Todo ello conforma la increíble diversidad de TAV que crea el significado al texto audiovisual y al que hay que aproximarse como un todo.

Con el fin de llevar a cabo nuestro objetivo general, concretamos los siguientes objetivos específicos:

1. Crear un corpus de películas de características similares.
2. Crear una clasificación de referentes culturales para este tipo de largometrajes que incluyan: referentes históricos, sociales y culturales.
3. Establecer un catálogo de chistes ligados a estos RRCC.
4. Comprobar si tenemos las mismas barreras y dificultades de comprensión en CO y CM y LO y LM.
5. Reflexionar si las decisiones del traductor han acercado o distanciado a la CM.

Con ellos planteamos las siguientes hipótesis:

1. Los referentes históricos ligados a la CO presentan mayor dificultad y pérdida del elemento humorístico o irónico que los referentes culturales próximos a la CO.
2. La traducción del humor, que incluye otros factores como la naturaleza cultural, los elementos lingüísticos y cinematográficos, afectarán (distanciando o acercando) al Receptor Meta (en adelante RM).
3. La intervención (o no) del traductor puede orientar para la efectiva recepción de estos falsos documentales.

#### **4.5 Selección del Corpus**

Para la selección de nuestro corpus se realizó una recopilación de 50 películas comprendidas entre 1957 hasta 2016 (ver Anexo III – Preselección de Corpus *mockumentaries*) que han sido ya catalogadas como falsos documentales en revistas y literatura especializada en cinematografía, catálogos y bases de datos. Se ha realizado también una búsqueda en diferentes distribuidoras y servicios de venta a través de Internet así como tiendas especializadas en alquiler de películas en formato DVD en Madrid y Londres. El propósito de esta búsqueda, además de localizar los puntos en donde se puede adquirir estos DVDs, es confirmar la amplia variedad y dificultad que reside en la catalogación de estas películas, lo que aporta mayor desorientación a la hora

de la distribución, adaptación y aceptación de las mismas. La selección final del corpus se hizo tras el visionado de todas ellas.

Hace ya más de 15 años que existe una gran cantidad de híbridos del género documental y del falso documental. El formato televisivo es el predominante por producción o por presupuestos, (véanse ejemplos como las series *The Office* o *Modern family*) y no es muy común que todos estos largometrajes lleguen a la gran pantalla. Además, el público no suele ir al cine a ver documentales aunque, desde que se comercializaron las películas del director de cine Herzog y el documental de Al Gore, *An Inconvenient Truth* (2008), esta tendencia está cambiando.

A continuación presentamos las cuatro bases de datos de diferentes empresas y proveedores en las que realizamos nuestra exploración. En el cuadro que le sigue, aparecerán los resultados obtenidos (a excepción de *Video City*, en Londres, Reino Unido) de la búsqueda con los términos: documental, falso documental y *mockumentary*.

## 1. Ficciones

Tienda especializada en alquiler y ahora venta de películas de autor y series de televisión. Con amplia y variada selección de filmografía completas de directores de todo el mundo. Recientemente tuvieron que recurrir al *crowdfunding* entre sus clientes para casi evitar el cierre de una de sus tiendas.

En nuestra búsqueda:

*C.S.A* (Kevin Willmott, 2004) aparece como documental Social y Político.

*Forgotten Silver* (Peter Jackson, 1995) aparece bajo el género documental Cinematográfico.

*Opération Lune* (William Karel, 2002) no se encuentra.

[Consultado en <http://80.28.251.135/Ficcionesdecine.com/test/logos/paginas/generos.php?gen=Cortos%20y%20Documentales> el 1/8/2017].

## 2. Video City– Londres, Reino Unido

Elegimos esta tienda de alquiler de DVDs y vídeos por su semejanza con Ficciones en Madrid, España. Tienda especializada en cine mundial con autores de renombre y alguna joya descatalogada. Lamentablemente, como en el caso anterior, no ha podido evitar que sus puertas cerraran en 2015. Los datos que aquí facilitamos corresponden a datos recogidos en septiembre de 2013. En la búsqueda que realizamos in situ, buscamos títulos significativos:

*This is Spinal Tap* (Rob Reiner, 1984) que aparecía en la categoría de comedia. *C.S.A.* y *Forgotten Silver* en la categoría de documental. [Consultado <https://videocitylondon.wordpress.com> el 1/8/2017].

## 3. Amazon

La empresa por antonomasia de distribución y venta de servicios y comercio electrónico, entre otras cosas. Dada su envergadura mundial los datos incluyen mayores instancias. En la búsqueda descubrimos que:

*C.S.A* aparece igualmente bajo el género documental

*Forgotten Silver* como comedia, acción y aventura.

*Opération Lune*, no aparece.

## 4. FNAC

Empresa francesa especializada en venta de artículos electrónicos, ordenadores, libros, vídeo, DVD, música, etc. Ofrece igualmente venta a través de Internet.

*C.S.A* aparece igualmente bajo el género documental.

*Forgotten Silver*, género sin especificar.

*Opération Lune*, aparece como documental

A continuación presentamos en esta tabla las cifras de nuestra búsqueda:

| CATÁLOGO              | FALSO DOCUMENTAL | MOCKUMENTARY | DOCUMENTAL        |
|-----------------------|------------------|--------------|-------------------|
| FNAC (Internet)       | 0                | 0            | 1704              |
| AMAZON (Internet)     | 3                | 24           | 3972              |
| FICCIONES (Madrid)    | 0                | 0            | 240 <sup>34</sup> |
| VIDEO CITY (Londres*) | 0                | 0            | 234               |

TABLA 13. BÚSQUEDA BASES DE DATOS FNAC, AMAZON, FICCIONES, VIDEO CITY  
Datos recogidos el 15/8/2017 salvo los datos de Video City)

Todo ello refleja cómo este género, en su distribución, sigue teniendo diferente nomenclatura.

#### 4.6 Delimitación del Corpus

Las películas que finalmente seleccionamos para el análisis en nuestra investigación y se presentan a continuación son las siguientes. Una vez presentadas pasaremos a detallar las razones por las cuales son estas las que forman parte de nuestra investigación.

---

<sup>34</sup> No aparece mockumentary o falso documental. La catalogación que se realiza para los documentales en Ficciones es la siguiente:

- Documental Biográfico
- Documental Cinematográfico
- Documental Ficción: En esta categoría aparecen títulos que tenemos catalogados como *mockumentaries*
- Documental Drama
- Documental Deportivo
- Documental Histórico
- Documental Musical
- Documental Naturaleza
- Documental Social y Político
- Documental y Locura

## 4.7 Filmografía

En esta sección presentamos las tres películas que forman el corpus de esta investigación. En cada una de ellas detallaremos los datos técnicos y presentaremos una sinopsis de las mismas. Finalizaremos con un apartado que engloba la recaudación y repercusión de estos falsos documentales.



### 4.7.1 C. S. A., The confederate States of America

(Kevin Willmott, 2004)

#### La película: reconstrucción de la historia

El director y guionista Kevin Willmott presenta una visión divertida e inquietante de una América en la que se plantea lo que hubiera pasado si el Sur hubiera ganado la Guerra de Secesión.

#### Sinopsis

C.S.A. es literalmente el nombre de un documental que se emite por televisión dentro de una América confederada en la que el Sur ha triunfado y la esclavitud es legal. El documental que vemos por televisión está producido por el ficticio British Broadcasting Service (BBS) y nos cuenta la épica historia de la nación confederada a partir de la victoria en la batalla de Gettysburg y hasta un presente increíble. Dos historiadores, un confederado blanco (Sherman Hoyle) y una afrocanadiense (Patricia Johnson), nos llevan de viaje por la historia de los Estados Confederados de América. [Consultado en <https://cinropolitico.com/blogs/arditodocumental/el-falso-documental-mockumentary/> el 21/08/17]. A lo largo del documental existen bloques temáticos, con sus cortes publicitarios y noticiarios, en los que aparecen conocidas personalidades históricas: Abraham Lincoln, Harriet Tubman, Adolf Hitler, Richard Nixon, John F. Kennedy y muchos más. Todos ellos, arrojados a un mundo que podría haber existido.

La intención en *C.S.A* es que examinemos con detenimiento las relaciones raciales en los EEUU y no simplemente imaginarnos ese Y si... si no que esa condición va mucho más allá (López Ligeró, 2015: 61).

#### Ficha Técnica

C.S.A.: CONFEDERATE STATES OF AMERICA

Dirigida por: Kevin Willmott , 2004

Calificación: No recomendada a menores de trece años

Nacionalidad: Estadounidense

País: Estados Unidos

Género: comedia – drama – guerra - documental

Fecha de estreno: 23 de junio de 2005

Empresa distribuidora: IFC films

Formato: 35 mm.

Duración original: 89 minutos

[Consultado en <http://www.imdb.com/title/tt0389828/> el 21/08/17].

#### Repercusión y Recaudación de C.S.A.

El director y guionista, Kevin Willmott, es profesor de cine en Lawrence, Universidad de Kansas, EEUU. Junto al productor y guionista, Rick Cowan y la colaboración de Spike Lee, realizaron este *mockumental* (de Felipe, 2001) en 2004 que fue estrenado sin gran éxito ni repercusión en 2005. *C.S.A.* ha recaudado a día de hoy un total de 744.165\$, en su mayoría proveniente de las taquillas de las salas de cine de EEUU. Es una cifra muy baja si consideramos las cifras que alcanzan el resto de películas norteamericanas y más cuando se exportan a otros países. En el extranjero se consiguió un total 72.009 \$. En España, en donde se estrenó la película el 23 de junio de 2005, se recaudaron 51.125 \$, unos 43.317,69 € (Ver Anexo IV).

Una de las posibles causas que sugerimos por el cual la película no recaudó las cifras esperadas podría deberse, a como su director indica, la falta de motivación del espectador y falta de comercialidad del tema (ver Anexo IV). En el caso de España creemos que a esta falta de motivación por el género documental en la gran pantalla, se une el desconocimiento de la historia y cultura de los EEUU que provoca esa extrañeza al visionar el largometraje en España. Cabe señalar que esa falta de motivación y aceptación por el género documental venga además originada por la clasificación que se ha hecho de la película, algo confuso según se aprecia en las líneas superiores. En Imdb (The Internet Movie Database) aparece clasificada como: Comedia-Drama-Bélica [Consultado en <http://www.imdb.com/title/tt0389828/> el 21/08/17].

En la página del Ministerio de Cultura, en el Instituto de Cinematografía y las Artes Visuales, en la base de datos de Películas Calificadas, aparece *C.S.A.* bajo el género documental, curiosamente con el nombre del guionista y productor, Rick Cowan, como director principal, esto último sospechamos que se deba a cesión de derechos de autoría, aunque no nos ha sido posible corroborarlo.

|   |
|---|
| <p><b>DATOS GENERALES DE LA PELÍCULA</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Número de Expediente: 95405</li> <li>Título Principal: <b>CSA: CONFEDERATE STATES OF AMERICA</b></li> <li>Tipo de Metraje: LARGOMETRAJE</li> <li>Género: DOCUMENTAL</li> <li>Nacionalidad: ESTADOS UNIDOS</li> <li>Espectadores: 8.051</li> <li>Recaudación: 43.317,69 €</li> <li>Documento certificado de Nacionalidad: No disponible actualmente.</li> <li>Otros Títulos de la película: <ul style="list-style-type: none"> <li>- CSA: CONFEDERATE STATES OF AMERICA</li> </ul> </li> </ul> |
| <p><b>CALIFICACIÓN DE LA PELÍCULA</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Calificación: <b>NO RECOMENDADA PARA MENORES DE TRECE AÑOS</b></li> <li>Fecha de Resolución: 21/06/2005</li> <li>Duración: 92</li> <li>Documento de calificación: No disponible actualmente.</li> </ul>  |
| <p><b>CALIFICACIÓN DE LOS TRÁILERS DE LA PELÍCULA</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>La película no tiene calificación de avance</li> </ul>   |
| <p><b>PRODUCTORAS DE LA PELÍCULA</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>No se han encontrado Productoras asociadas a la película</li> </ul>   |
| <p><b>DISTRIBUIDORAS DE LA PELÍCULA</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Nombre de la Distribuidora: <b>02J697 - NOTRO FILMS,S.L.</b></li> </ul>  |
| <p><b>EQUIPO TÉCNICO Y ARTÍSTICO DE LA PELÍCULA</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Nombre de Equipo: <b>RICK COWAN</b><br/>Función: DIRECTOR</li> <li>Nombre de Equipo: <b>RICK COWAN</b><br/>Función: INTERPRETE</li> </ul>  |

Figura 4. Datos Generales de CSA

[Consultado en [https://icaa.mecd.es/Datos\\_tecnicos\\_Peliculas.aspx](https://icaa.mecd.es/Datos_tecnicos_Peliculas.aspx) el 21/08/2017].



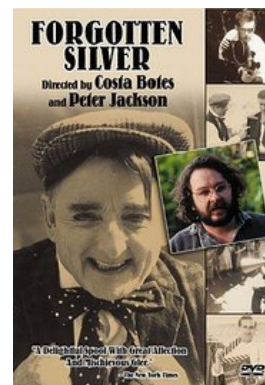
#### 4.7.2 Forgotten Silver, La verdadera historia del cine

(Costa Bates y Peter Jackson, 1995)

## La película: Reconstrucción de la historia

*Fake* sobre el descubrimiento de un pionero del cine neozelandés de impresionante talento que se adelantó años, y hasta décadas, a las invenciones técnicas y narrativas de los Lumière, Méliès, Griffith y demás inventores del séptimo arte.

## Sinopsis



Tras encontrar en un cobertizo cientos de películas de nitrato de 35 mm, el conocido director Peter Jackson inicia una investigación sobre la vida y obra del director de las cintas, Colin McKenzie, pionero del cine de la Nueva Zelanda de los inicios del siglo XX. Aparentemente fue el inventor de la cámara cinematográfica, el cine sonoro y el cine en color, además de usar técnicas como el traveling y el primer plano, adelantándose a la fecha de su creación documentada históricamente. También grabó el primer vuelo en avión, anterior al de los hermanos Wright. Una de las obras que Jackson encuentra, es la versión de *Salomé* de McKenzie, su obra maestra, obra de la envergadura de Griffith, y para la que McKenzie grabó varias escenas “reconstruyendo” Jerusalén en las selvas neozelandesas. Jackson se lanza a la búsqueda de esa ciudad recóndita. A lo largo del filme se realizan entrevistas a figuras de la industria cinematográfica, actores, directores, documentalistas e historiadores de cine de la cultura neozelandesa y estadounidense. [Consultado en <https://www.filmaffinity.com/es/film189665.html> el 1/08/2017].

## Ficha Técnica

Título : Forgotten Silver.

Dirigida por: Costa Bates y Peter Jackson.

Calificación: Todos los Públicos.

Nacionalidad: Neozelandesa.

País: Nueva Zelanda.

Género: Comedia.

Fecha de estreno: 3 de octubre de 1997.

Productora: New Zealand Film Commission.

Formato: 35 mm.

Duración original: 53 min.

[Consultado en [http://www.imdb.com/title/tt0116344/?ref\\_=nv\\_sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0116344/?ref_=nv_sr_1) el 21/08/ 17].

### Repercusión y recaudación

El estreno en televisión de *Forgotten Silver* tuvo tal repercusión en Nueva Zelanda, donde una gran parte del público creyó que la historia era cierta, que McKenzie, el inexistente director, se convirtió en una especie de héroe nacional, e incluso parte de la prensa del país propuso la construcción de una estatua conmemorativa. Finalmente los directores decidieron hacer una aparición televisiva, desmintiendo la autenticidad de los datos que aparecen en la película y asegurando que en ningún momento intentaron levantar polémica, si no experimentar un género. [Consultado en <http://www.blogsandocs.com/?p=520> y <http://www.waikato.ac.nz/fass/mock-doc/fs.shtml> el 21/08/17]. Algunos de los comentarios del público pueden leerse en el Anexo V en el apartado de las entrevistas.

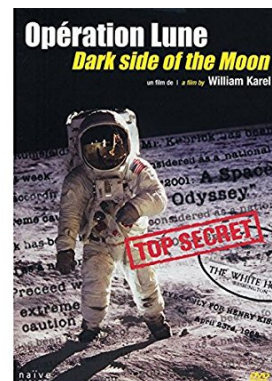
La recaudación no incluye las ventas de DVDS (Ver Anexo IV), solo las cifras de salas de cine en EEUU. Esta película no se estrenó, en España, más que por televisión, curiosamente el día de los Santos Inocentes, 28 de diciembre, según nos comentó el traductor de la misma (Xosé Castro Roig) en Canal Plus.

### 4.7.3 Opération Lune, Darkside of the moon– Operación Luna

(William Karel, 2002)

#### La película: Reconstrucción de la historia

Este falso documental francés (en su versión original en francés e inglés) que niega la llegada del hombre a la Luna a bordo del Apolo XI, hecho que se presenta como un engaño monumental filmado por Stanley Kubrick por encargo del entonces presidente Richard Nixon.



#### Sinopsis

Tras la muerte del director de cine Stanley Kubrick se descubren, entre sus papeles, documentos secretos del Pentágono. Esto será el inicio de la revelación del motivo por el cual, Richard Nixon, en pro de ganar la opinión pública durante la guerra fría, finge la retransmisión de la llegada del hombre a la Luna. Dicha filmación, aprovecha los decorados de la película, *2001 Odisea en el espacio*, del director Stanley Kubrick (1968). El director será la referencia en la historia y tras su fallecimiento se demostrará la razón y los motivos: en 1975 la NASA le cede al director una lente especial para rodar su siguiente película (López Ligerio, 2015: 61).

Sin duda, se aprovecha el conocimiento del público para sembrar la duda razonable y así alimentar el escepticismo, todo ello, como señala de Felipe (2009: 149), refuerza la verosimilitud.

#### Ficha técnica

Título: Opération Lune – Dark side of the Moon – Operación Luna

Dirigida por: William Karel

Calificación: No consta

Nacionalidad: Francesa

País: Francia

Género: Comedia, Drama

Fecha de estreno: 16 de octubre de 2002

Productoras: Arte France, Centre National de la Cinématographie, Point du Jour

Formato: No consta

Duración: 52 min.

[Consultado en <http://www.imdb.com/title/tt0344160/> el 21/08/17].

### Recaudación y Repercusión

A diferencia de las otras películas que conforman este corpus, el caso de *Opération Lune*, resulta, por lo menos sorprendente, ya que nos ha sido prácticamente imposible hacernos con una copia original de la misma, localizar cualquier tipo de datos de su recaudación, pese a nuestras arduas pesquisas. Tampoco ha sido fácil encontrar una copia con el doblaje y *voiceover* que, en algún momento dado, se distribuyó en España. Ampliaremos esta información en el próximo capítulo.

En la entrevista al director (Ver Anexo V) nos apunta que quisieron crear una “documentira” que al final revela (según él), pero también expone algo inquietante acerca de las imágenes de la llegada del hombre a la Luna: “si no hubiesen existido imágenes, no habría existido acontecimiento”. [Consultado en [http://web.archive.org/web/20080206115105/http://www.arte.tv/fr/histoire-societe/Op\\_C3\\_A9ration\\_20lune/William\\_20Karel/385476.html](http://web.archive.org/web/20080206115105/http://www.arte.tv/fr/histoire-societe/Op_C3_A9ration_20lune/William_20Karel/385476.html) el 21/08/17].

Voy vestido de barbaridad.  
Los Enemigos  
*Me sobra Carnaval*

#### 4.8 Motivación

La selección final de estos tres largometrajes viene condicionada por un lado, como acabamos de ver, por la catalogación – inconsistente – en las bases de datos, pero especialmente por la clasificación que distinguen Roscoe y Hight (2001: 73) en la gradación de los falsos documentales. Consideramos que los falsos documentales que aquí hemos seleccionado pertenecen al grado III, los denominados de “Deconstrucción”, que deshacen las convenciones del documental y que tiene un carácter primordialmente crítico y reflexivo. Aunque, como es el caso de *C.S.A.*, pueda considerarse por su formato como un documental expositivo al igual que *Forgotten Silver* (Nichols, 2001), *Opération Lune* como documental modelo observacional, no es más que el envoltorio, ya que el objetivo está claro: la facilidad de manipulación de la realidad y de los medios queda en evidencia (López Ligeró, 2015: 131).

De la misma manera en estos tres largometrajes hay un acercamiento al cine desde dentro de cine, metalenguaje en máximo esplendor: literalmente vemos un documental retrasmitado por televisión en *C. S. A.* a través de nuestras propias pantallas: en *Opération Lune*, se evidencia la grabación de esa retrasmisión y, como no, *Forgotten Silver*, en palabras de López Ligeró (2015: 49), que desarrolla todos los medios del documental histórico desplegando una metaficción en la que se desvela el misterio del cineasta olvidado, Colin McKenzie.

Los directores de estas películas eligieron diferentes acontecimientos de la historia (lugares comunes por los que el *mockumentary* se mueve libremente) como son: la guerra de Secesión y esclavitud de los EEUU y los años posteriores, la llegada del hombre a la luna y la invención del cinematógrafo con personalidad de la cultura neozelandesa. Estos hechos se manipulan y distorsionan sin ninguna contemplación pero siempre mantienen un trasfondo y vínculo con la realidad. De hecho, este viaje a través del tiempo entre pasado y futuro, esos espacios y tramas sin resolver, son los que gustan más en los falsos documentales, porque dan pie a muchas maquinaciones y conspiraciones. Estos vacíos en la historia son como los huecos en negro del fenómeno

β beta: al visionar las imágenes del celuloide, nuestro cerebro crea imágenes extra para poder dar coherencia a lo que percibimos (Martín Pascual, 2008: 137), en este caso, es el espectador quien decide cómo enfrentarse a los falsos documentales y es cuando surgen todo tipo de elucubraciones y son pasto de las teorías conspirativas (López Ligeró, 2015: 128).

Estos interrogantes en la historia vendrán reforzados y alimentados por imágenes reales y metraje creado para la ocasión, además de entrevistas a reconocidas personalidades y personajes de la historia, cada uno en su área. También, en las tres películas, se nos indica que veremos algo jamás visto o aclarado por televisión: en *C. S. A*, debido a la censura en diferentes países. En *Opération Lune*, se nos revelará la verdadera trama y motivos de la grabación y en *Forgotten Silver* no encontraremos con una joya cinematográfica jamás vista. Hay un misterio en todas ellas que va a ser desvelado en los siguientes minutos.

Curiosamente, en los primeros minutos de las películas encontramos algún guiño al espectador que desvela su impostura, algún imposible.

A continuación resumimos y enumeramos los rasgos que comparten las películas de nuestro corpus:

1. Documentales grado III: Deconstrucción (Roscoe y Hight, 2001).
2. Metalenguaje.
3. Germen elucubrativo.
4. Misterio sin resolver – Revelación.
5. A través de periodistas, documentalistas o cineastas se desarrolla el trabajo e investigación de la película.
6. Están basados en hechos reales al que se le añaden elementos distorsionados.
7. Se usan imágenes de archivo anacrónicas.
8. Los nombres de los personajes y/o cabezas parlantes nos dan información extra a la vez de buscar la complicidad del espectador: Jack Torrance, Dimitri Muffley entre otros. Los nombres y personalidades que aparecen se analizarán en el próximo capítulo.

9. Los protagonistas o personajes principales de las películas mueren.
10. Hacen uso de teorías conspirativas.

#### **4.9 Conspiración o la manipulación a través de la (casi) mentira**

El auge de las teorías de la conspiración se debe, según Hepfer, a la tendencia a de buscar un modelo simplificado para interpretar la realidad e intentar explicarla de una manera sencilla. Así Kennedy (bueno) no habría sido asesinado por Oswald sino por la mafia (mala). Existen ejemplos de teorías conspirativas a lo largo de la historia, como el del año 64 d.C. en el que un incendio en la ciudad de Roma se atribuyó a los cristianos, justificando su persecución. Al igual que Felipe IV acusó a los templarios evitando así el pago de una deuda que tenía con ellos. En la Edad Media se acusó a los judíos de envenenar las fuentes para propagar la peste. Casi todos los acontecimientos políticos se les atribuye alguna conspiración: Revolución Francesa y los masones, etc., o la imposibilidad, como dice John Higgs, de cómo explicar de una manera racional el funcionamiento del mundo. [Consultado en [https://elpais.com/cultura/2016/01/07/actualidad/1452185013\\_719258.html](https://elpais.com/cultura/2016/01/07/actualidad/1452185013_719258.html) el 10/01/2016].

Este funcionamiento del mundo, incomprensible, es a través de nuestra suspicaz mirada, un fraude. Leemos en de Felipe (2001: 31-32):

Sostienen los conspiracionistas que la famosa llegada del hombre a la Luna, retransmitido en directo y a nivel planetario el 21 de julio de 1969, no fue sino un gran fraude mediático, un sofisticado simulacro elaborado bajo las premisas espectaculares de las superproducciones hollywoodienses. Uno sentiría ganas de reír si no fuera porque detrás de tan descabellada (?) idea se esconde una posibilidad que, justo ahora, en nuestros días, parece como mínimo plausible. Educados en la cultura de la sospecha, [...] aceptamos que la sombra del simulacro es lo suficientemente alargada como para eclipsar todo atisbo de verosimilitud informativa.

Sobreinformados hasta el empacho, sabemos que nuestra capacidad para conocer el mundo real se topa de bruces con nuestra incapacidad para enfrentarnos de forma activa, política, a su mediatizada representación. En consecuencia, y como no podía ser menos, el escepticismo se ha instalado entre nosotros como la única válvula de escape admisible. Escape hacia ningún sitio, huida hacia delante que sabemos estéril, resignada, vencida de

antemano, pero en la que nos embarcamos con la esperanza de arribar a un puerto donde nuestra actitud tenga siquiera una recompensa moral.

Delimitado, por tanto, el corpus y planteadas las hipótesis principales, pasamos a continuación, en el capítulo V, al análisis de los referentes seleccionados de las películas elegidas. Al tratarse de películas con copyright registrado y derechos de autor y distribución, no podemos incluir y adjuntar copias enteras de los DVD.





## **SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS PRÁCTICO**



## CAPÍTULO V: ANÁLISIS

La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios.

Jorge Luis Borges  
*Emma Zunz, El Aleph.*

### 5.1 Introducción

En esta segunda parte presentaremos los ejemplos según hemos planteado en el marco metodológico en el capítulo previo. Estimamos que esta taxonomía (Ver Capítulo IV, apartado 4.3.2, 4.3.3 Estructura de la metodología del estudio de investigación) es la más adecuada para el análisis de estos *mockumentaries*. Las muestras aparecen en fichas repartidas en tres grandes bloques diferenciadas por colores y que engloban: los referentes históricos, los referentes sociales y, finalmente, los referentes de carácter cultural. Seguiremos el modelo de la ficha que presentamos en la metodología (Ver Capítulo IV, apartado 4.3.1 Estructura de la metodología del estudio de investigación) y ofreceremos una reflexión sobre los resultados obtenidos.

### 5.2 Traducciones

Los textos que aparecen en esta compilación pertenecen al guion y los diálogos de las películas, todas ellas, en su versión original en lengua inglesa exceptuando *Opération Lune* (en adelante OL), que en su versión original ofrecía la sección del narrador y de uno de los expertos (General Vernon Walters) en francés (FR). Hemos creído conveniente utilizar la versión del narrador y este experto en su versión inglesa ya que los otros dos falsos documentales, en su versión original (en lo sucesivo VO), son en inglés (ENG). Se analizan, de los extractos seleccionados de las tres películas, tanto la voz del narrador como de los expertos en inglés y su versión traducida en lengua meta (LM) en español (de España).

### 5.2.1 Modelos

Los tres largometrajes presentan los mismos modelos de traducción habituales en el formato del documental que resumimos en una tabla sinóptica y detallamos a continuación:

|                                | <b>CSA</b><br>(VO) ENG      | <b>FORGOTTEN<br/>SILVER</b><br>(VO) ENG | <b>OPÉRATION<br/>LUNE</b><br>(VO) FR y ENG |
|--------------------------------|-----------------------------|---|--|
| Voz Narrador                   | Doblaje<br>(VO) ENG         | Doblaje<br>(VO) ENG                     | Doblaje<br>(VO) FR<br>Versión ENG          |
| Cabezas parlantes              | Voiceover / Voces solapadas |   |  |
| Entrevistas                    | Voiceover / Voces solapadas |   |  |
| Películas Mudas / Intertítulos | Doblaje                     | Subtitulado                             | Subtitulado                                |
| Insertos en pantalla           | Doblaje /<br>Subtitulado    | Subtitulado                             | Subtitulado                                |
| Otros idiomas                  | -                           | Sin traducir                            | Subtitulado<br>alternativo                 |
| Título Película                | Doblaje                     | Doblaje                                 | Doblaje                                    |

TABLA 14 MODELOS DE TRADUCCIÓN EN EL CORPUS DE PELÍCULAS

- La voz del narrador aparece doblada en LM.
- La intervención de las cabezas parlantes en VO inglés o francés, utiliza el modelo de traducción de las voces solapadas o *voiceover*.
- Las entrevistas no se doblan, se utiliza el modelo *voiceover*.
- Las escenas de películas mudas que utilizan intertítulos se subtitulan (subtitulado para oyentes), exceptuando el caso de *C.S.A* (en adelante CSA) que aparece locutada, es decir, una voz en off que lee el texto que aparece en los intertítulos.
- Las escenas que no pertenecen ni a narración, ni a entrevistas, se subtitulan, como ocurre en *Forgotten Silver* (en adelante FS) cuando aparece la expedición

liderada por Peter Jackson en busca de la ciudad perdida creada por Colin McKenzie. Estos diálogos aparecen subtitulados (ni doblados ni con *voiceover*).

- Los insertos en pantalla se locutan – se leen (como los títulos de los tres filmes); la cita de Bernard Shaw al comenzar el documental sobre CSA y los avisos advertencias antes de empezar el mismo. En el epílogo de esta película, los insertos de pantalla al final se subtitulan.
- La aparición de diálogos en otros idiomas que los originales de las películas (alemán, chino, vietnamita y laosiano) o se deja sin traducir (FS) o se subtitulan (OL), a veces, con bastante imaginación.

De igual forma, los tres documentales de ficción comparten elementos que participan en el argumento: historia real, historia alterada, expertos reales y ficticios, muerte del protagonista o personaje principal, y final o epílogo revelador. Además, todos ellos aparecen en las narraciones de los *mockumentaries* de nuestro corpus.

A continuación presentamos un cuadro explicativo en el cual desglosamos los elementos que participan:

| ELEMENTOS               |                               | CSA                         | FORGOTTEN SILVER  | OPÉRATION LUNE   |
|-------------------------|-------------------------------|-----------------------------|---|--|
| Metalenguaje            |                               | Documental por TV           | Película acerca de una película que narra un director sobre otro director | Documental sobre película filmada                                      |
| Expertos                | Reales<br><i>Quién habla</i>  |                             | Distorsión-Deconstrucción   | Verdades a medias con montajes alterados                               |
|                         | Ficticios<br><i>Qué dicen</i> | Verdades distorsionadas     | Ficciones-Mentiras  | (nombres ficticios con guiño al espectador)<br>Ficciones-Mentiras      |
| Historia real           |                               | Apariencia ficticia         | Deconstrucción  | Deconstrucción   |
| Historia alterada       |                               | Apariencia Real             | Apariencia Real   | Apariencia Real  |
| Muerte del protagonista |                               | Fauntroy - suicidio         | Colin McKenzie – muere en Guerra Civil                                    | Stanley Kubrick y General Vernon Walters (aparentes muertes naturales) |
| Final – Epílogo         |                               | Desvela verdades asombrosas | Los títulos de crédito siguen con la farsa                                | El epílogo desvela la patraña a través de tomas falsas                 |

TABLA 15: ELEMENTOS QUE PARTICIPAN EN LA NARRACIÓN DE LOS MOCKUMENTARIES PRESENTADOS.

Según Alberti (2016: 109-110) en *Forgotten Silver* hay un pacto por el cual al espectador se le induce a la lectura documental del filme, en el que se narra la increíble historia del pionero del cine Colin McKenzie. Se crea cierta inseguridad a medida que avanza la película por tal acumulación de coincidencias, que en definitiva, no es más que un homenaje al cine y su práctica.

*Opération Lune*, en palabras de López Ligeró (2016: 149), es una leyenda urbana sobre teorías conspirativas durante la Guerra Fría. Aunque no lo parezca, este *mockumentary* no trata de verificar si se llegó o no a la Luna, sino de descubrir que la esencia de la mentira, del simulacro, no es más que sentar a la gente a ver una pantalla y que crean lo que están viendo (López Ligeró, 2016: 62).

El director de *The Confederate States of America* ofrece distintos niveles de parodia a través del documental británico sobre la historia norteamericana desde la victoria del sur y enmarcado sobre una televisión confederada de la que vemos todo (Prasch, 2012: 171).

### 5.2.2 Traducciones

El guion original de CSA lo obtuvimos a través de La Luna Titra SL, que nos encargó la traducción (subtitulado para oyentes) para su proyección en salas de cine. El guion de *Forgotten Silver*, dado que la persona encargada de su traducción lamentablemente no lo pudo recuperar, lo conseguimos a través de los subtítulos de la película. En el caso de *Opération Lune* solo logramos encontrar la versión con la traducción al inglés a través del DVD facilitado, en principio, por el préstamo interbibliotecario de la UCM y la Universidad Autónoma de Madrid. Finalmente logramos adquirir una copia original, no sin dificultades, en Francia. En consecuencia, la versión en español de OL, ha sido todo (usando jerga de traductor audiovisual) sacado de pantalla a través de la versión disponible en la red. De las dos traducciones en las películas disponibles en red, la versión emitida en el canal Documanía y la emitida por la Noche Temática en TVE 2, optamos por la primera.

Conseguimos los DVDs de los *mockumentaries* en la FNAC y El Corte Inglés exceptuando, una vez más, *Opération Lune*, de la que no nos ha sido posible encontrar ninguna copia de la versión traducida a español en ningún lugar. Únicamente logramos una copia con la versión traducida al inglés en la FNAC de Francia.

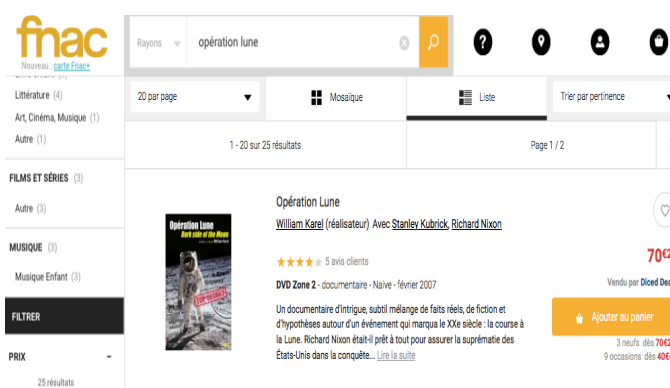


Imagen 1. Captura a fecha de 14/09/17



Y alguna oferta especial:



Imagen 2. Captura a fecha 14/09/2017

Por otro lado, la red nos permite encontrar sin ningún tipo de problema las versiones originales en francés, inglés y español en youtube de *Opération Lune*, *Operación Luna*, *El lado oscuro de la luna* (SP) <https://youtu.be/W5wntLsZFKKE> y <https://youtu.be/qmfRgjKBkDw>; *The dark side of the moon*(ENG) <https://youtu.be/4toI9Ujv-pw> y *Forgotten Silver* (SP) <https://youtu.be/FtGhzNtttds> y de *CSA* (ENG) <https://www.filmin.es/pelicula/csa-confederate-states-of-america> [Consultado el 31/8/2017].

La distribución de las películas en España estuvo a cargo de Notrofilms, Manga Films para *CSA*; Pontdujour para *Opération Lune* y Selecta-Visión para *Forgotten Silver*.

### 5.2.3 Traductores

En la búsqueda de los traductores de los *mockumentaries* tuvimos igual suerte que con los DVDs: no logramos descubrir a la persona o personas encargadas de la traducción de OL al español, pese a contactar con miembros y traductores de

[www.eldoblaje.com](http://www.eldoblaje.com)<sup>35</sup>, TVE y distintas listas de traductores audiovisuales. Queremos reconocerlo como un guiño más a los enigmas que rodean a estas películas, en especial a OL. En el caso de CSA, nosotros nos encargamos de la versión española del subtítulo para oyentes. A través de la lista grupo de Traductores de Guiones (TRAG) a la que pertenecemos y que dirige Xosé Castro Roig, logramos contactar con el traductor de FS y de la versión doblada de CSA, que coincidió ser él mismo. Estuvimos en contacto a través de varios correos electrónicos y una conversación telefónica en septiembre de 2013 (Ver Anexo VI) con respecto a estas películas. Xosé Castro nos confirmó que él mismo creyó en la historia sobre el pionero del cine, Colin McKenzie.

En el caso de *Opération Lune*, tras varios intercambios de correos electrónicos en la búsqueda de los traductores de este *mockumentary* (Anexo VI), a día de hoy seguimos sin averiguar qué equipo se encargó de la traducción para su emisión por TVE o en el canal Documental. *This, indeed, is a true story!*

---

<sup>35</sup> Página especializada en doblaje, con base de datos de películas, traductores y cursos de formación en esta disciplina.

### 5.3 Bloque I: Referentes de carácter histórico

Quizá todos necesitemos inventarnos un pasado, algo anterior a nosotros mismos para que las cosas tengan algún sentido, para no disolverse en la niebla... Y una culpa es al menos un pasado.

Santiago Valenzuela  
*Las aventuras del Capitán Torrezno:  
Capital de Provincias del dolor*

Hemos concentrado los textos en relación con el referente cultural al que pertenecen. En este primer bloque ofrecemos los referentes de carácter histórico presentes en las tres películas.

#### 5.3.1 Presentación

El referente histórico está vinculado a los acontecimientos específicos en un tiempo histórico (Werner, 2010: 49), como son: la Primera o Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría, la batalla de Gallipoli. También incluyen momentos específicos de la historia como la llegada del hombre a la luna o el primer vuelo en aeroplano, o las invenciones científicas, como el cinematógrafo, y que han sucedido o existido en algún momento dado. También las personas o personajes involucrados en estos acontecimientos como Gagarin o Koroliev y que han sido y son pilares en la historia: John F. Kennedy, Lincoln, así como cineastas de renombre internacional como Stanley Kubrick o Peter Jackson.

El carácter de estos referentes implica, por lo general, un mayor grado de dificultad a la hora de asimilarlo, bien por la complejidad del referente, estrechamente ligado al conocimiento de la CO, o bien por el humor implícito al conocimiento de la esfera o del sentimiento nacional de la CO. Incluiremos en las fichas la localización<sup>36</sup>, el código de tiempo: TCR (*Time Code Reader*) en el filme, junto a la nomenclatura de la película: CSA, FS, OL. Expondremos el origen del referente en su contexto y cotejaremos las versiones en VO y su traducción al español. Analizaremos, en cada uno de estos

---



<sup>36</sup> En el campo de la TAV se entiende localización como la ubicación (temporal) en donde encontraremos la escena específica de la película. Se incluye el código de tiempo de la siguiente: la hora, los minutos y los segundos (TCR 01:02:03) A veces el TCR incluye también los cuadros o *frames*.

registros, la estrategia seguida en la traducción, si la hubiera, y comprobaremos si se mantiene o no la función original: la ironía implícita.

### **5.3.2 Fichas Referentes culturales de Carácter Histórico**

A continuación presentamos las fichas pertenecientes a cada una de las películas y en las que se exponen y analizan los textos en los que aparecen los referentes culturales de carácter histórico.

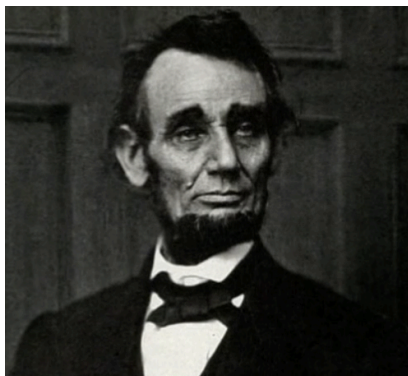
### 5.3.2.1 CSA Ficha nº 1 La batalla de Gettysburg

| CSA Ficha nº 1 La batalla de Gettysburg   |  | TCR 00:07:01  |  |
|---|--|---|--|
| Contexto  |  |   |  |
| La batalla de Gettysburg (1-3 julio 1863) fue la contienda que marcó el inicio de la ofensiva de la Unión. Fue una gran victoria del ejército de la Unión en la Guerra Civil de los Estados Unidos de América y fue un desastre para la Confederación. El comandante Lee perdió frente a U.S. Grant, general de las fuerzas de la Unión. Judah P. Benjamin fue miembro del gabinete confederado y llegó a ser ministro de justicia para Jefferson Davis. De hecho, estuvo en negociaciones con los países aliados, Gran Bretaña y Francia, a punto de conseguir su apoyo durante la Guerra Civil. |  |   |  |
| Texto Original  |  | Texto Traducido   |  |
| (Narrador): Benjamin’s gambit worked. Fighting for freedom, not slavery opened the avenue for Europe’s entrance into the war. With the assistance of several divisions of British and French troops, Lee’s armies at <b>Gettysburg</b> routed the Union forces.   |  | (Narrador): La apuesta de Benjamin funcionó. La lucha por la libertad no por la esclavitud dio entrada a Europa en la guerra. Con la ayuda de varias divisiones británicas y francesas las tropas de Lee aniquilaron los ejércitos de la Unión en <b>Gettysburg</b> . |  |
| Humor   |  | Estrategia  |  |
| La tipología del humor pertenece al grupo de chistes basados en referentes culturales inherentes a la Cultura Origen (CO). Es necesario conocer bien la cultura, en este caso la historia y sociedad de los Estados Unidos de América, ya que el chiste o broma se encuentra en que la información que nos dan de la historia no es cierta, está distorsionada, es literalmente lo opuesto a lo que pasó.   |  | En la traducción para doblaje no se ha realizado ningún proceso de adaptación ya que eso motivaría algún cambio en la información que forma parte del chiste y no trasladaría la información en la Lengua Origen (LO).  |  |
| Análisis  |  |   |  |
| En imágenes vemos escenificada a todo color una batalla entre unionistas y confederados. Si el Receptor Meta (RM) desconoce quién ganó realmente esta batalla, esta referencia pasa inadvertida y, como ya anunciábamos, se pierda cualquier rasgo humorístico dada la complejidad del referente.   |  |   |  |
| <div></div> <p>Fotogramas de la escena</p>   |  |   |  |

## 5.3.2.2 CSA Ficha nº 2 Harriet Tubman

| CSA Ficha nº 2 Harriet Tubman  |   | TCR 00:08:00 |
|--|---|--------------|
| Contexto   |   |              |
| <p>Harriet Tubman, también conocida como <i>Moses</i> – Moisés (1820-1913), fue una esclava negra que escapó y luchó por la libertad de los afroamericanos. Junto a John Brown se encargó de ayudar a muchos esclavos a escapar a Canadá utilizando redes o vías de escape clandestinas, los llamados ferrocarriles subterráneos. Nada de lo relatado en este extracto sucedió en realidad, ni en lo concerniente a Lincoln ni a Tubman. Se da el caso curioso que el general Lee (confederado) fue capturado intentando escapar vestido de mujer. [Consultado en <a href="http://es.wikipedia.org/wiki/HarrietTubman">http://es.wikipedia.org/wiki/HarrietTubman</a>, <a href="http://es.wikipedia.org/wiki/Ferrocarrilsubterr%C3%A1neo">http://es.wikipedia.org/wiki/Ferrocarrilsubterr%C3%A1neo</a> y <a href="http://www.harriettubman.com/01/08/2017">http://www.harriettubman.com/01/08/2017</a>].</p> |   |              |
| Texto Original   | Texto Traducido   |              |
| <p>(Narrador): A desperate Lincoln turned to <b>Harriet Tubman. Tubman</b>, wanted with a huge bounty on her head, would be the last resort for a president literally running for his life. Tubman’s Underground Railroad was a series of way stations that organized the escape of over 200 slaves out of the United States to freedom. But her dearest passenger would require Tubman’s most ingenious plan to date.</p> <p>(Patricia Johnson - Historian. University of Montreal): She chose to disguise President Lincoln in blackface and travel with him along one of the many secret slave routes. When Lincoln scoffed at the plan, <b>Tubman</b>, never one to mince words, reminded him of the huge bounty on his head. She said simply, “We’re both niggers now, Mr. President.”</p>  | <p>(Narrador): Desesperado, Lincoln solicitó la ayuda de <b>Harriet Tubman. Tubman</b>, sobre cuya cabeza pesaba una gran recompensa era el último recurso del presidente que literalmente tenía que correr para salvar su vida. El tren clandestino de Tubman consistía en una serie de estaciones donde organizaron la huida de unos 200 esclavos desde los Estados Unidos a la libertad. Pero su pasajero más importante hizo que Tubman ingeniara su plan más astuto hasta la fecha.</p> <p>(Patricia Johnson - Historiadora de la Universidad de Montreal): Decidió disfrazar de negro al presidente Lincoln y viajar con él a lo largo de una de sus muchas rutas secretas para esclavos. Cuando Lincoln se burló del plan, <b>Tubman</b> no se anduvo con remilgos y le recordó la recompensa que se ofrecía por su cabeza. Simplemente le dijo: “Ahora somos negros los dos, Señor Presidente.”</p> |              |
| Humor  | Estrategia  |              |
| <p>Chiste inherente al conocimiento histórico cultural estadounidense. En el que los acontecimientos de la historia se cambian en beneficio de la narración de la historia.</p>  | <p>No se ha empleado ningún tipo de estrategia en lo que se refiere al referente que se presenta. La información del TO se traslada tal cual al TM.</p>   |              |
| Análisis   |   |              |
| <p>Se incluyen fotografías reales de Harriet Tubman en blanco y negro, que refuerzan la autenticidad de este referente. Mientras transcurre la narración, vemos un cuadro en el que se representa una estación con gente (afroamericanos en su mayoría) y carruajes. El siguiente plano vemos un dibujo del presidente Lincoln que asoma la cabeza desde la puerta de un tren. Consideramos que este giro de los acontecimientos requieren el conocimiento de un receptor especializado. Las cabezas parlantes (ficticias) que ofrecen la mayoría de los datos a lo largo del film son Patricia Johnson: historiadora canadiense (negra) y Sherman Doyle: historiador conservador confederado (blanco).</p>  |   |              |

### 5.3.2.3 CSA Ficha nº 3 Lincoln convicto


| CSA Ficha nº 3 Lincoln convicto  |  | TCR 00:10:56  |  |
|--|--|---|--|
| Contexto   |  |   |  |
| El presidente Lincoln no fue capturado ni llevado a juicio. Por otro lado, el fuerte Monroe sí es real y durante la guerra civil en los Estados Unidos tuvo un papel importante ya que, pese a estar en un estado sureño, Virginia, pertenecía a la Unión. Lincoln no estuvo allí prisionero pero sí que estuvo Jefferson Davis (confederado). |  |   |  |
| Texto Original   |  | Texto Traducido   |  |
| (Narrador): A quick trial was convened and former <b>President Lincoln</b> was convicted of war crimes against the Southern nation. He was imprisoned in Fortress Monroe, near Norfolk, Virginia. It was from the window of his damp cell that he watched the execution of the woman who runaway called Moses.                                 |  | (Narrador): En un rápido juicio, el antiguo <b>presidente Lincoln</b> fue hallado culpable de crímenes de guerra contra la nación sureña. Fue encarcelado en la Fortaleza de Monroe, cerca de Norfolk, Virginia. Desde la ventana de su húmeda celda pudo ver la ejecución de la mujer a la que los esclavos fugitivos llamaban Moisés. |  |
| Humor  |  | Estrategia  |  |
| El tipo de humor está estrechamente ligado al conocimiento de la CO el contexto cultural.  |  | No se ha realizado ningún tipo de estrategia ni domesticación ni extranjerización. En el doblaje se transmite exactamente la misma información del referente del TO al TM.  |  |
| Análisis   |  |   |  |
| En las imágenes en pantalla vemos fotos en blanco y negro del presidente Lincoln reales. Seguidamente vemos una fotografía en blanco y negro de unas celdas.   |  |   |  |
| En todos los casos a lo largo de este <i>mockumentary</i> en las que aparece el nombre de Lincoln /'lɪŋkən/ en castellano ,lo han pronunciado con una L /'lɪŋkəlɪn/ en la versión doblada.   |  |   |  |
|    |  |   |  |
| Fotograma de la escena   |  |   |  |

## 5.3.2.4 CSA Ficha nº 4 Lincoln exiliado


| CSA Ficha nº 4 Lincoln exiliado   |  | TCR 00:11:49  |  |
|---|--|---|--|
| Contexto  |  |   |  |
| Jefferson Davis, primer presidente confederado, estuvo exiliado en Canadá tras perder la guerra de secesión. En este ejemplo aparece Abraham Lincoln como exiliado en Canadá.   |  |   |  |
| Texto Original  |  | Texto Traducido   |  |
| (Narrador): After serving two years, a frail and gaunt <b>Lincoln</b> was granted a full pardon and exiled to Canada. He never returned to his homeland. In June 1905, shortly before his death he granted a rare interview from Montreal.  |  | (Narrador): Después de dos años de cárcel, se concedió el indulto a un <b>Lincoln</b> frágil y demacrado y fue exiliado al Canadá. Jamás regresaría a su patria. En junio de 1905, poco antes de su muerte, concedió una de sus pocas entrevistas desde Montreal.   |  |
| (Lincoln): “I failed to see it. The abolitionists understood what consequences would be. They knew it was always about the negro, but I was blind. Now I see. I see what our once great country has become. I only wish that I had truly cared for the negro. Truly cared for his freedom, for his equality. I used him; now I am used. Now, I too am a negro without a country. I pray that someday, the colored people of Confederate America will be free. A nation stained with the blood of injustice cannot stand. I only regret that... I shall not live to see it fall.”  |  | (Lincoln): “No me di cuenta. Los abolicionistas vieron claramente las consecuencias. Sabían lo que pasaría con los negros. Pero yo estaba ciego. Ahora puedo verlo. Veo en lo que se ha convertido nuestro país antes tan grande. Desearía haberme ocupado realmente de los negros, de su libertad, de su igualdad. Les utilicé, ahora me utilizan a mí. Ahora yo también soy un negro sin país. Rezo para que algún día la gente de color de la América confederada sea libre. Una nación manchada con la sangre de la injusticia no puede existir. Solo siento que no voy a vivir para verla caer.” |  |
| Humor   |  | Estrategia  |  |
| Al igual que el caso anterior, pertenece a los chistes basados en referentes culturales inherentes a la CO cuyo reconocimiento humorístico no depende del mecanismo de LO a LM.   |  | La carga humorística radica en que toda la información presentada acerca de Lincoln, su encarcelamiento, su exilio a Canadá, la entrevista y su muerte en 1905 son ciertas. Pertenecen lógicamente a la esfera de conocimiento histórico de la CO con lo que tiene más posibilidades que el chiste se pierda si el RM desconoce la historia de los EEUU.  |  |
| Análisis  |  |   |  |
| El carácter del referente no viene únicamente a través del texto del narrador sino que va acompañado de lenguaje filmico y aspectos cinematográficos. Las imágenes que vemos en blanco y negro son un metraje grabado, supuestamente, en 1905. Es un curioso final para Lincoln en Montreal, Canadá, en el que además se aporta un documento visual con audio que así lo atestigua. En la pista sonora (aparece en <i>voiceover</i> , como en los documentales) podemos además escuchar la voz “auténtica” del presidente Lincoln. El sonido en el cine no se consolidó hasta mucho más adelante, en los años 20. Otro caso más de información ficticia que a cierto tipo de receptores de la CM, por conocimientos históricos, no les pase desapercibida y la descubran como falsa. Captar estos detalles requiere tanto del RO como del RM un conocimiento profundo de la cultura origen, que creemos no posee un espectador medio. |  |   |  |



### 5.3.2.5 CSA Ficha nº 5 Nathan Bedford Forrest


| CSA Ficha nº 5 Nathan Bedford Forrest  |  | TCR 00:15:37  |  |
|--|--|---|--|
| Contexto   |  |   |  |
| <p>Nathan Bedford Forrest, teniente General del ejército confederado durante la Guerra Civil americana. Fue también antiguo propietario de grandes plantaciones y al que se le cree involucrado en una batalla dentro de la guerra de secesión en el que acabaron masacrando y quemando vivos a los detenidos. También se le vincula al KKK (Ku Klux Klan). A este mismo Forrest hace referencia el personaje de Forrest Gump, en la película del mismo nombre (1994), al hablar de su antepasado al que se le presenta vestido con la túnica del KKK.</p> |  |   |  |
| Texto Original   |  | Texto Traducido   |  |
| <p>(Moses Butler, voluntario de Kansas): He say to me: “My name is <b>Colonel Nathan Bedford Forrest</b> and your nigger soul shall live to testify our superiority.”</p>  |  | <p>(Moses Butler, voluntario de Kansas): “Me llamo <b>Coronel Nathan Bedford Forrest</b> y tu negra alma sobrevivirá para que puedas testificar nuestra superioridad.”</p>          |  |
| Humor  |  | Estrategia  |  |
| <p>Vinculado al conocimiento de la nación y de la historia de los Estados Unidos, no hay carga humorística en este referente.</p>  |  | <p>No hay estrategia traductológica en este nombre propio. Salvo que se conozca la historia de los EEUU en profundidad, pasará desapercibido por el RM y espectadores de la LM.</p> |  |
| Análisis   |  |   |  |
| <p>En pantalla se nos muestra un cuadro y sus detalles en el que aparecen soldados de la confederación masacrando a un grupo de afroamericanos. Al no realizar más estrategia de traducción que la de plasmar el mismo nombre, no hay más análisis que el de la presentación del contexto.</p>   |  |   |  |
|    |  |   |  |
| <p>Fotograma de la escena</p>  |  |   |  |

## 5.3.2.6 CSA Ficha nº 6 John Brown


| CSA Ficha nº 6 John Brown  |  | TCR 00:55:40  |  |
|--|--|---|--|
| Contexto   |  |   |  |
| <p>John Brown fue un abolicionista durante el periodo previo a la guerra de Secesión. Fue muy activista y se le conocía por ser desmesuradamente combatiente en su lucha contra la esclavitud. Lo ejecutaron convirtiéndolo en mártir de la causa abolicionista. De nuevo Canadá aparece como el país al que todos los abolicionistas se exilian y huyen y en donde los afroamericanos obtienen la libertad.</p> |  |   |  |
| Texto Original   |  | Texto Traducido   |  |
| <p>(Narrador): The Canadian based <b>John Brown Underground</b> or the <b>JBU</b> a splinter group of the NAACP <sup>37</sup> waged what they called a war against slavery.</p>  |  | <p>(Narrador): El grupo <b>John Brown Underground o JBU</b>, con base en Canadá que se había escindido de la ANPGE, empezó lo que llamaban una guerra contra la esclavitud.</p>   |  |
| Humor  |  | Estrategia  |  |
| <p>Ligado al conocimiento profundo de la CO, sin el cual resulta complicado advertir el matiz de este referente que presenta a un grupo terrorista que lleva el nombre del, posiblemente, abolicionista más extremo.</p>   |  | <p>Se mantiene el nombre íntegro en inglés en doblaje. No consideramos que produzca extrañeza esta omisión en traducción, mantiene el nombre del grupo. Seguramente el referente pase desapercibido de igual forma.</p> |  |
| Análisis   |  |   |  |
| <p>Imágenes en blanco y negro de los bomberos trabajando en una explosión en una ciudad supuestamente provocada por el grupo terroristas JBU.</p>  |  |   |  |
|   |  |   |  |
| Fotograma de la escena   |  |   |  |

<sup>37</sup> Esta referencia se verá en el siguiente bloque.

### 5.3.2.7 CSA Ficha nº 7 Kennedy

| CSA Ficha nº 7 Kennedy  |  | TCR 01:01:12   |  |
|---|--|--|--|
| Contexto  |  |  |  |
| <p>El famoso debate televisado en 1960 en el que J. F. Kennedy se hizo con la mayoría de votos gracias, según dicen, a su intervención por la pequeña pantalla. Curiosamente aparecen sus cargos políticos tal y como eran pero pertenecientes a partidos políticos opuestos. El resto de la presentación, las imágenes, el presentador, etc. son exactamente los mismos. La versión original del debate puede verse aquí <a href="https://www.youtube.com/watch?v=hdVHFESjTsE">https://www.youtube.com/watch?v=hdVHFESjTsE</a></p> |  |  |  |
| Texto Original  |  | Texto Traducido  |  |
| <p>(Presentador): The candidates need no introduction, the Democratic candidate, Vice Presidente, Richard M. Nixon and the Republican candidate, <b>Senator John Fitzgerald Kennedy</b>.</p>  |  | <p>(Presentador): Los candidatos no precisan presentación, el candidato democrático y Vicepresidente, Richard Nixon y <b>el senador republicano, John Fitzgerald Kennedy</b>.</p>                                |  |
| Humor   |  | Estrategia   |  |
| <p>Chiste dentro de la categoría de humor nacional que depende de la interpretación subjetiva de la comunidad.</p>  |  | <p>Se mantiene igual que el TO, no hay ninguna amplificación para explicar este giro de información ficticia. Es necesario el conocimiento amplio de la CO pero, sobre todo, del sentido del humor nacional.</p> |  |
| Análisis  |  |  |  |
| <p>Hemos catalogado el chiste dentro del sentimiento nacional: conocimiento de comunidades específicas. En este caso el chiste se sostiene sobre los dos grandes grupos políticos de los Estados Unidos: republicanos y demócratas. En este caso aparecen cambiados y a lo largo del filme todos los políticos a favor de la esclavitud aparecen como republicanos y los defensores de la causa confederada demócratas. Es un guiño a los espectadores cargado de ironía.</p>   |  |  |  |
|   |  |  |  |
| Fotograma del debate televisivo   |  |  |  |

## 5.3.2.1 FS Ficha nº1 Peter Jackson

|  |   |
|--|---|
| <b>FS Ficha nº1 Peter Jackson Cineasta</b>   | <b>TCR</b><br>a) 00:00:10<br>b) 00:05:28  |
| <b>Contexto</b>  |   |
| Peter Jackson es un aclamado director de cine neozelandés conocido, estos últimos años, por la trilogía del Señor de los Anillos.  |   |
| <b>Texto Original</b>  | <b>Texto Traducido</b>  |
| (En pantalla): <b>Peter Jackson</b> Filmmaker<br><br>(Peter Jackson): What fascinates me most about Colin McKenzie's early films are not so much the films themselves, but the technology involved. I mean this was 1900. Five years after the birth of cinema. You can't walk into the chemist's shop and buy a movie camera to take home movies.   | (En pantalla): <b>Peter Jackson</b> Cineasta<br><br>(Peter Jackson): Lo que más me fascina de sus primeras filmaciones es la teconología, hablamos de 1900, cinco años después del nacimiento del cine no se podía ir a la tienda y comprar una cámara. |
| <b>Humor</b>   | <b>Estrategia</b>   |
| El chiste pertenece a los vinculados a la CO y al contexto sociocultural.  | No se ha empleado ningún tipo de estrategia.  |
| <b>Análisis</b>  |   |
| <p>En FS aparecen mayoritariamente expertos reales que nos detallan información sobre el personaje principal de la película. El peso de estos referentes viene marcado no por la información en sí que se detalla sino por quién nos ofrece esa información. Muchas veces, como aquí, el referente aparecerá igual (especialmente con los nombres propios) pero la información será la que aparezca distorsionada.</p>  <p>Fotograma de Peter Jackson al comienzo de <i>Forgotten Silver</i></p> |   |

### 5.3.2.2 FS Ficha nº 2 Colin McKenzie

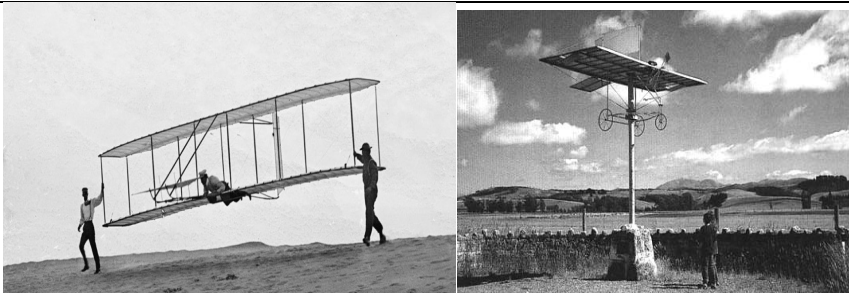
|   |  |
|---|--|
| <b>FS Ficha nº 2 Colin McKenzie</b>   | <b>TCR</b><br>a) 00:01:27<br>b) 00:02:06<br>c) 00:49:53  |
| <b>Contexto</b>   |  |
| <p>Colin McKenzie no fue un personaje real, ni pionero ni director de cine, es un personaje 100% ficticio. En este <i>mockumentary</i> es presentado como alguien real al que se le equipara a los hermanos Lumière; Edison, o Griffith. La autenticidad y veracidad que se le otorga a este personaje a lo largo del filme viene sustentada, además de por el material audiovisual creado para la ocasión, que es múltiple y de lo más variado, viene avalada por los testimonios de los expertos especializados en este campo. Estos expertos (reales) son, entre otros, Peter Jackson, reconocido director de cine junto a Costa Botes y, por otro, Leonard Maltin, crítico e historiador cinematográfico.</p>   |  |
| <b>Texto Original</b>   | <b>Texto Traducido</b>   |
| <p>a) (Peter Jackson): I had no way of realizing the significance of these films at the time. We later discovered they were made between the turn of the century and the late 1920s by an extraordinary New Zealander. A man who has now gotta join the ranks of the great film pioneers. A guy called <b>Colin McKenzie</b>.</p> <p>b) (Costa Botes): I got a call from Peter and he wanted to know if I knew anything at all about <b>Colin McKenzie</b>. And, I had to say that I didn't know very much. The name wasn't totally unknown to me. I'd come across it in a couple of journals and a couple of old papers but there was very little solid information to relate to him. Certainly there was no films that were attributed to him.</p> <p>c) (Leonard Maltin): When you name Lumiere, and Edison, and on through D.W. Griffith, in the pantheon of film pioneers. I don't think there's any question that now we have to make room there for the name of <b>Colin McKenzie</b>.</p> | <p>a) (Peter Jackson): No podía ni imaginarme su importancia. Más tarde supimos que habían sido filmadas entre fin de siglo y finales de los años 20 por un neozelandés extraordinario. Un hombre que ahora tendrá un lugar entre los grandes pioneros del cine: un hombre llamado <b>Colin McKenzie</b>.</p> <p>b) (Costa Botes): Peter me llamó para saber si había oído hablar de un tal <b>Colin McKenzie</b>. Le dije que no sabía mucho. El nombre me resultaba conocido, lo había visto en un par de informes, en algún periódico antiguo, pero había poca información sobre él. De hecho no se le había atribuido ninguna película. pero nada serio para relacionarlo. En todo caso, no se le atribuía ninguna película.</p> <p>c) (Leonard Maltin): Cuando se nombra a Lumière, Edison, D.W. Griffith, en ese panteón de pioneros del cine, no creo que haya objeción, pero ahora debemos hacer sitio ahí... para el nombre de <b>Colin McKenzie</b>.</p> |

| Humor  | Estrategia   |
|--|--|
| Chiste internacional ya que todos los referentes ligados a Colin McKenzie son destacados personajes de la historia del cinematógrafo.  | No se ha empleado ningún tipo de estrategia en lo que se refiere al referente que se presenta. La información del TO se traslada de la misma manera al TM. |
| Análisis   |  |
| <p>Esta referencia se presenta de la misma manera que el resto de referentes de carácter histórico, con los mismos patrones y pautas. Avalado por los comentarios de los expertos en el tema que autentifican su veracidad. En pantalla vemos a Peter Jackson en el cobertizo donde acaba de descubrir las bobinas olvidadas de 35mm de Colin McKenzie. Ambos directores: Jackson y Botes, aparecen como expertos para corroborar la existencia de este nuevo pionero del cine. Peter Jackson y Costa Botes aparecen como cabezas parlantes y finaliza con Leonard Maltin comparando su importancia y relevancia con iconos de la historia del cine. Estos factores contextuales (Hight, 2008: 187) (cf. Roscoe y Hight, 2001:144-150) van a marcar el encuentro del público con el <i>mockumentary</i> y si todo ese marco extratextual, que apela a identidades e historias neozelandesas, no se descubre (como fue el caso) puede llegar a la indignación de algunos de sus espectadores.</p> |  |

### 5.3.2.3 FS Ficha nº 3 Jonathon Morrison

|  |   |
|--|---|
| <b>FS Ficha nº 3 Jonathon Morrison</b><br><br>Encargado archivo cinematográfico  | <b>TCR</b><br>a) 00:01:51<br>b) 00:02:24<br>c) 00:02:45<br>d) 00:06:29  |
| <b>Contexto</b>  |   |
| Archivista /Trabajador de la Filmoteca de Nueva Zelanda.   |   |
| <b>Texto Original</b>  | <b>Texto Traducido</b>  |
| <p>a) (Jonathon Morris): At the Archives we get a lot of film coming in. It's family parades, babies on lawns. A lot of it's very interesting, historically. Just on dress, fashion, and things like this, but Colin McKenzie's collection, on the other hand, is something totally unique.</p> <p>b) We were very luck to get the film in when we did. They were starting to deteriorate quite badly some of the reels. And, I think, within 5 years if it hadn't have been found it would have disappeared forever.</p> <p>c) It's a treasure trove of films of major historical importance not just for New Zealand but worldwide.</p> <p>d) Not eggs. Egg whites. He used the egg albumen process, which they used in the 19th century for making materials photosensitive. He adapted that, though, to use the moving images.</p> | <p>a) (Jonathon Morris): En la Filmoteca recibimos mucho material: celebraciones familiares, bebés retozando en el jardín, pueden ser interesantes históricamente por los vestidos, la moda y cosas así, pero la colección de Colin McKenzie era única.</p> <p>b) Tuvimos suerte al encontrar el material en aquel momento. Empezaba a deteriorarse. Si llegan a pasar cinco años o más algunos rollos habrían sido irre recuperables.</p> <p>c) Son películas de enorme importancia histórica, no solo para Nueva Zelanda sino para todo el mundo.</p> <p>d) Solo la clara del huevo, la albúmina ya se utiliza en el siglo pasado para hacer material fotosensible y la adaptó a las películas de cine.</p> |
| <b>Humor</b>   | <b>Estrategia</b>   |
| Internacional ya que no depende de mecanismos de LO, no se merma el chiste, pero a la vez nacional (b) puede pasar totalmente desapercibido ya que nos alerta que no solo es interesante para Nueva Zelanda sino mundial.  | No se ha realizado ningún proceso de adaptación en ninguno de los cuatro casos. Cambiaría la información que forma parte del chiste y no trasladaría su contenido en la Lengua Origen (LO).   |
| <b>Análisis</b>  |   |
| <p>En pantalla John Morris maneja la película, la observa con lupa, son planos medios y fijos de corta duración. Todo ello da autenticidad a lo que nos está narrando.</p> <p>a) Interesante que la Filmoteca Nacional de Nueva Zelanda reciban este tipo de material de celebraciones de bodas.</p> <p>b) Empiezan a deteriorarse después de tantísimo tiempo (!?)</p> <p>c) Nos muestran la importancia del hallazgo a nivel mundial.</p> <p>d) El proceso de fijación en la película con huevos es real para fijar la imagen, pese a lo sorprendente del hallazgo e invención.</p> <p><a href="http://procesosfotograficos.blogspot.com.es/2007/07/albumina.html">http://procesosfotograficos.blogspot.com.es/2007/07/albumina.html</a> [Consultado el 16/9/2017].</p>  |   |

## 5.3.2.4 FS Ficha nº4 Wright Brothers

| FS Ficha nº4 Wright Brothers  | TCR 00:08:51  |
|---|---|
| <b>Contexto</b>   |   |
| <p>En la colina de Kitty Hawk en Carolina del Norte, el 17 de diciembre de 1903 se registra el primer vuelo realizado por los hermanos Wright, con una duración de 12 segundos y una distancia de 37 metros [Consultado en <a href="http://www.eyewitnesstohistory.com/wright.htm">http://www.eyewitnesstohistory.com/wright.htm</a> el 1/08/17].</p> <p>Los hermanos Wright fueron, de acuerdo con la historia, los pioneros de la aviación.</p> |   |
| Texto Original  | Texto Traducido   |
| (Narrador): The <b>Wright Brothers</b> historic flight at Kitty Hawk was not until December 17, 1903.   | (Narrador): El histórico vuelo de los <b>hermanos Wright</b> en Kitty Hawk no fue hasta el 17 de diciembre de 1903. |
| Humor   | Estrategia  |
| No hay chiste. Se enlaza con el siguiente dato sobre Richard Pearse.  | Sin estrategia.   |
| <b>Análisis</b>   |   |
|  <p>Aeroplano de los Hermanos Wright (izda) y de Pearse (dcha)</p>   |   |



### 5.3.2.5 FS Ficha nº 5 Pearse

| FS Ficha nº 5 Pearse   | TCR<br>a) 00:07:24<br>b) 00:08:53  |
|--|--|
| Contexto   |  |
| <p>Richard Pearse fue un inventor y agricultor neozelandés que, al igual que los hermanos Wright, realizó experimentos de aviación. Existen varios documentos en los que se afirma que Pearse realizó varios vuelos con anterioridad, exactamente el 31 de marzo de 1903, es decir, unos meses antes que los hermanos Wright, pero no existe registro ni queda constancia formal de ello [Consultado en <a href="http://www.ctie.monash.edu.au/hargrave/pearse1.html">http://www.ctie.monash.edu.au/hargrave/pearse1.html</a> el 1/8/2017]. Es toda una leyenda e icono en Nueva Zelanda.</p> <p>Tal vez por ello no fue recibido con igual bienvenida entre el público de la CO ya que era demasiado susceptible este ejercicio de deconstrucción.</p>        |  |
| Texto Original   | Texto Traducido  |
| <p>a) (Narrador): His name was <b>Richard Pearse</b>. In the early years of the century, Pearse constructed a crude flying machine and made several attempts to get airborne. Pearse's exploits have always been the subject of conjecture and legend. Some writers believe he flew before the Wright brothers. But no reliable proof has existed that he even got off the ground. Until now.</p> <p>a) (Narrador): <b>Richard Pearse</b>, a farmer from New Zealand, had beaten the Wright brothers into the air by nine months.</p>  | <p>a) (Narrador): Se llamaba <b>Richard Pearse</b>. En los primeros años de este siglo, Pearse construyó una primitiva máquina con la que intentó volar varias veces. Las hazañas de Pearse siempre han sido objetivo de rumores y controversias. Algunos autores creen que logró volar antes que los hermanos Wright. Pero no se han encontrado pruebas fidedignas que demuestre siquiera que hubiera logrado despegar hasta ahora.</p> <p>b) (Narrador): <b>Richard Pearse</b>, un granjero neozelandés, logró despegar y volar nueve meses antes que los hermanos Wright.</p> |
| Humor  | Estrategia   |
| <p>Este chiste de este referente histórico pertenece al humor nacional, pertenece al conocimiento de la nación.</p>  | <p>No hay estrategia traductológica más que el trasvase del nombre de esta leyenda neozelandesa.</p>   |
| Análisis   |  |
| <p>Las películas mudas anteriores a 1910 presentaban técnicas poco depuradas: mal encuadradas, la cámara estaba demasiado alta o demasiado hacia un lado derecho o izquierdo, no existían los primeros planos. En las escenas de la filmación de Richard Pearse y de su (supuesto) vuelo presentan igualmente estas características. Aparecen fotografías reales de Pearse y de la máquina-aeronave que construyó. El referente presenta información real del personaje histórico neozelandés. Se usan imágenes de archivo anacrónicas, que crean mayor ambigüedad y aumenta el efecto paródico. Pero aún así, esta deconstrucción del personaje y su historia generó mucha polémica por su conexión con la identidad neozelandesa. No mantiene la ironía.</p> |  |

## 5.3.2.6 FS Ficha nº 6 Gallipoli

| FS Ficha nº 6 Gallipoli   | TCR 00:15:53   |
|---|--|
| <b>Contexto</b>   |  |
| <p>La batalla de Gallipoli fue una operación del gobierno británico para facilitar el paso por Estambul / los Dardanelos. Los británicos (incluidos neozelandeses y australianos), sufrieron grandes pérdidas materiales y humanas. Brooke, el hermano de Colin, sirve como soldado en esta batalla (Colin lo hará más adelante en otro combate). Gracias a la cámara construida por Colin McKenzie, ofrece las primeras imágenes del icónico evento de sacrificio colectivo: Gallipoli. Este es un importante mito del origen de Nueva Zelanda como nación y forma parte de los muchos aspectos del personaje de McKenzie como estereotipo del período colonial de la historia de Nueva Zelanda (Bennett y Beirne, 2011: 272).</p> |  |
| Texto Original  | Texto Traducido  |
| <p>(Narrador): The onset of The Great War led to a huge outpouring of patriotic sentiment in the colonies of the British empire. Young men rushed to enlist, eager to do their bit for King and country. Amongst them was Brooke McKenzie. He and Maybelle had been married only three weeks when he joined up.</p> <p>Colin tried to enlist too, but he had flat feet and was classified unfit. He farewelled his brother with a heavy heart. Brooke McKenzie was part of the first New Zealand expeditionary force that landed at <b>Gallipoli on April 25, 1915.</b></p>   | <p>(Narrador): El comienzo de la Primera Guerra Mundial encendió un apasionado sentimiento patriótico en las colonias del Imperio Británico. Los jóvenes se alistaban ansiosos por luchar por la patria y el rey, entre ellos estaba Brooke McKenzie. Tres semanas antes se había casado con Maybelle.</p> <p>Colin también intentó alistarse pero tenía los pies planos y fue declarado inútil. Despidió emocionado a su hermano. Brooke McKenzie formó parte del primer batallón expedicionario neozelandés que llegó a <b>Gallipoli el 25 de abril de 1915.</b></p> |
| Humor   | Estrategia   |
| Internacional, no influye en la recepción, salvo porque los personajes no existieron en realidad.   | Omisión.   |
| <b>Análisis</b>   |  |
| <p>Imágenes fotográficas de la contienda (reales) en trincheras, de soldados, desfiles, etc. Vemos imágenes grabadas (por Brooke McKenzie) en blanco y negro desde las trincheras, se centran en los soldados, en el aspecto humano, según nos dicen en la película, y no en las batallas. No se emplea ninguna estrategia traductológica ya que la fecha y el nombre aparecen como son.</p>  |  |

### 5.3.2.1 OL Ficha nº1 Stanley Kubrick

|   |  |
|---|--|
| <b>OL Ficha nº1 Stanley Kubrick</b>   | <b>TCR</b><br>a) 00:00:02 (imagen)<br>b) 00:00:08 (narración)<br>c) 00:01:56 (narración)   |
| <b>Contexto</b>   |  |
| Stanley Kubrick, reconocido director de cine norteamericano que dirigió películas como: <i>¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú</i> (1964), <i>2001 Odisea en el espacio</i> (1968), <i>La Naranja Mecánica</i> (1971), <i>El resplandor</i> (1980), <i>Eyes Wide Shut</i> (1999), entre otras.<br>La primera vez que aparece la figura del famoso director cinematográfico en este <i>mockumentary</i> , es nada más comenzar y es sobre una foto enmarcada en el salón de su casa en Londres. Escuchamos al narrador que nos lo presenta de esta forma:  |  |
| <b>Texto Original</b>   | <b>Texto Traducido</b>   |
| (Narrador): “In six days God created the Heavens and the Earth. On the seventh day <b>Stanley Kubrick</b> sent it back for modifications”, so wrote a critique. One year after the death of the famous director who now rest in peace in the garden of his home, just outside London, his wife Christiane and Jan Harlan, his production manager, and Christiane’s brother, spoke to us about the filming of Barry Lyndon.  | (Narrador): “En seis días Dios creó el cielo y la tierra. El séptimo día <b>Stanley Kubrick</b> lo devolvió todo para hacer rectificaciones”, escribió un crítico. Tras la muerte del famoso director que ahora descansa en paz en el jardín de su casa en las afueras de Londres, su esposa Kristian y Jan Harlan, hermano de esta y productor de Barry Lyndon, nos hablan sobre su rodaje. |
| <b>Humor</b>  | <b>Estrategia</b>  |
| Internacional, no corre el riesgo de verse mermado en su apreciación ya que el director es conocido a nivel internacional.  | No se ha realizado ningún proceso de adaptación.   |
| <b>Análisis</b>   |  |
| Respecto a los aspectos cinematográficos que acompañan a este texto, observamos una fotografía de Stanley Kubrick en el salón de su casa, con la que se hace un encadenado a su mujer Kristiane que pasea junto a un perro en el jardín para finalizar con la lápida del director. Stanley Kubrick será una referencia a lo largo del filme y se utilizará para crear la historia (con datos reales y también con mentiras). Será el mismo director quien desvele la historia tras su muerte ya que, entre todos sus papeles, se encuentra la primera clave del falso documental: los documentos secretos del Pentágono que lo relacionan a él con el gobierno y la NASA (López Ligerio, 2016: 65). Curiosamente es su mujer, el 1 de enero de 2001 (interesante fecha) quien descubre entre sus papeles, y bajo el logo de la Casablanca y el sello de “alto secreto”, los documentos que darán respuesta a las preguntas del filme. |  |

## 5.3.2.2 OL Ficha nº2 Kristiane Kubrick

|   |   |
|---|---|
| <b>OL Ficha nº2 Kristiane Kubrick</b><br>Esposa de Stanley Kubrick  | <b>TCR</b><br>a) 00:00:56<br>b) 00:13:12<br>c) 00:30:13   |
| <b>Contexto</b>   |   |
| Kristiane es la mujer del fallecido Stanley Kubrick y con la que contaron como colaboradora y cómplice en este largometraje. En este caso vemos tres ejemplos de diferente índole en el que, como cabeza parlante experta, nos ofrece información de primera mano sobre: la personalidad del director, su relación con la NASA y figuras fundamentales en el proceso de su filmación.   |   |
| <b>Texto Original</b>   | <b>Texto Traducido</b>  |
| a) He contacted as many people as possible whenever he needed to know something.<br><br>b) NASA was so impressed by the space suits they did certain things they hadn't done before. I couldn't tell you what they did, but I remember at the time Stanley was very flattered.<br><br>c) Kissinger was the key person.  | a) Se ponía en contacto con la gente que hiciera falta cuando necesitaba saber algo.<br><br>b) La NASA quedó tan impresionada por los trajes espaciales, que hicieron ciertas cosas que no habían hecho antes. No sabría decir qué, pero recuerdo que Stanley se sintió muy halagado.<br><br>c) Kissinger fue la persona clave, sí. |
| <b>Humor</b>  | <b>Estrategia</b>   |
| Pertenece a los referentes de la esfera de conocimiento de la CO: NASA y Kissinger.   | a) y b) aparecen sin estrategia traductológica.<br>c) Se realiza una Ampliación, han añadido <i>sí</i> .  |
| <b>Análisis</b>   |   |
| Las cabezas parlantes en OL nos van a narrar relatos verdaderos, otros de aperiencia real y otros distorsionados o deconstruidos. Alguno de estos expertos, o conocedores de primera mano, nos narrarán semiverdades, como es el caso de la esposa de Stanley Kubrick, que participa de este engaño de múltiples formas. En este caso, no es tan importante lo que dice (que también) si no <b>quién</b> lo dice. El director de OL jugará con el montaje de estos diálogos e intervenciones. |   |

### 5.3.2.3 OL Ficha nº 3 Jan Harlan


|   |  |
|---|--|
| <b>OL Ficha nº 3 Jan Harlan</b><br><b>Productor de cine</b>   | <b>TCR</b><br>a) 00:00:34<br>b) 00:01:01<br>c) 00:11:36<br>d) 00:30:36   |
| <b>Contexto</b>   |  |
| <p>Productor de cine que colaboró con Kubrick y del que además era cuñado. Hoy en día sigue trabajando como productor de grandes películas y ha dirigido una sobre el director tras su muerte. Ejemplos, como en el de este caso, sobre la reputación de Kubrick que se hacía con la última tecnología del momento: la lente Zeiss. Dicha lente valía millones de dólares y era capaz de grabar satélites espías en la oscuridad.</p>   |  |
| <b>Texto Original</b>   | <b>Texto Traducido</b>   |
| <p>a) Stanley was very much trying to photograph Barry Lyndon so that the atmosphere of the Eighteen century should be retained on the screen. He loved those paintings from the period, and he didn't know exactly how to do it. There is no camera built for this so he was looking desperately for lenses to shoot a scene with candle lights.</p> <p>b) And then he hit because of an article in a science magazine on this <b>Zeiss lense</b> it turned out that NASA was the original customer of, and Stanley said: "Then let me speak to them, whether if we could test it, let me worry about that. And it finally worked."</p> <p>c) The film is clearly a tremendous exercise of PR for NASA.</p> <p>d) Everybody should realized what an achievement it was to do that.</p> | <p>a) Stanley estaba empeñado en fotografiar a Barry Lyndon de tal forma que la atmósfera del siglo XVIII quedase plasmada en la pantalla. Le encantaban los cuadros de esa época y no sabía cómo hacerlo exactamente, no existía la cámara que él quería y buscaba desesperadamente lentes más rápidas para rodar escenas a la luz de las velas.</p> <p>b) Entonces dio con ello. Fue por un artículo en una revista de ciencia sobre aquella <b>lente Zeiss</b>, resultaba que la NASA había sido el primer cliente de Zeiss y entonces Stanley dijo: "Voy a hablar con ellos para ver si podemos probarla. Yo me ocupo de todo." Y al final funcionó.</p> <p>c) La película es un ejercicio de Relaciones claramente Públicas para la NASA.</p> <p>d) Todos decían ser conscientes de la hazaña que representaba aquello.</p> |
| <b>Humor</b>  | <b>Estrategia</b>  |
| <p>Al igual que el referente anterior tenemos un experto verdadero que nos ofrece una realidad desfragmentada.</p>  | <p>Omisión.</p>  |

| Análisis  |
|---|
| El productor aparece hablando primer plano como cabeza parlante salvo en a) que se entremezclan fotogramas de la película Barry Lyndon y una fotografía en blanco y negro de Stanley Kubrick con cámara en mano. Es cierto que la lente Zeiss había sido utilizada por la NASA pero no había sido diseñada para una cámara de cine. Tuvo que adaptarla para ajustarla y grabar con luz natural sin la ayuda de focos. |

### 5.3.2.4 OL Ficha nº4 Kennedy


| OL Ficha nº4 Kennedy   | TCR<br>a) 00:02:38<br>b) 00:02:50<br>c) 00:03:10  |
|--|---|
| Contexto   |   |
| Estos modelos pertenecen a discursos reales del Presidente John Fitzgerald Kennedy: a) en el congreso el 25 de mayo de 1961 y b) el 12 de septiembre de 1962 en Rice Stadium, Texas, EEUU.   |   |
| Texto Original   | Texto Traducido   |
| <p>a) (Audio real): I believe that this nation should commit itself to achieving the goal, before this decade is out, of landing a man on the moon and returning him safely to the earth.</p> <p>b) (Imagen real JFK): We choose to go to the Moon in this decade and do the other things, not because they are easy, but because they are hard.</p> <p>c) (Narrador): In 1961 <b>John Fitzgerald Kennedy</b> in a famous speech about the landing on the moon his top priority. One month earlier the Russian Yuri Gagarin had begun the first man in space.</p>  | <p>a) (subtitulado) Creo que este país debería comprometerse / a lograr el objetivo, antes del fin de esta década / de llevar a un hombre a la Luna / y devolverlo sano y salvo a la Tierra.</p> <p>b) (Imagen real de JFK): (subtitulado) Escogimos ir a la Luna en esta década/ y hacer otras cosas/ no porque fueran fáciles, sino porque eran duras.</p> <p>c) (Narrador): En 1961 <b>John Fitzgerald Kennedy</b> en un famoso discurso hizo del aterrizaje en la luna su principal prioridad. Un mes antes el ruso Yuri Gagarin había sido el primer hombre en el espacio.</p> |
| Humor  | Estrategia  |
| La ironía se encuentra en la información que nos da el narrador sobre la prioridad de los EEUU en esa época. Es un chiste que se puede catalogar en la esfera del conocimiento de la CO.   | No se ha empleado ningún tipo de estrategia.  |
| Análisis   |   |
| En las primeras imágenes, mientras escuchamos el primer discurso de Kennedy, vemos una bandera ondeante norteamericana. En el segundo (b) vemos el discurso real de Kennedy en color. En el caso de c) vemos planos de un vídeo del presidente Kennedy alzando la vista hacia un cohete. Lo siguiente vemos al astronauta Yuri Gagarin vestido como tal dentro de una nave espacial. Las referencias son claramente históricas y reales. Estos primeros ejemplos reflejan la rivalidad entre las dos superpotencias (EEUU y la URSS) durante la Guerra Fría, pero afirmar que la luna fuera la principal prioridad es una exageración. |   |

## 5.3.2.5 OL Ficha nº 5 Yuri Gagarin

| OL Ficha nº 5 Yuri Gagarin  | TCR<br>00:06:26  |
|---|--|
| <b>Contexto</b>   |  |
| Piloto militar soviético, conocido por ser el primer ser humano en viajar al espacio exterior. Participó activamente en el programa espacial. Murió durante un vuelo rutinario.   |  |
| Texto Original  | Texto Traducido  |
| (Narrador): <b>Gagarin</b> , the space hero was also killed while he was piloting a plane. He should have been the first man on the moon. On July 3rd 1967 soviet rocket intended to fly to the moon exploded while their tanks would be infueled destroying the whole launch area.   | (Narrador): <b>Gagarin</b> , el héroe del espacio, murió mientras probaba un avión. Tenía que haber sido el primer hombre en pisar la luna. El 3 de julio de 1967 el cohete soviético que debía volar a la luna explotó. |
| Humor   | Estrategia   |
| Sin carga humorística.  | No se ha empleado ningún tipo de estrategia.   |
| <b>Análisis</b>   |  |
| <div data-bbox="248 1115 612 1406">  </div> <div data-bbox="635 1149 1369 1249"> <p>Imágenes a color de Gagarin de la mano con el presidente. En el siguiente plano, las imágenes muestran un cohete y una explosión.</p> </div> <div data-bbox="240 1417 528 1451"> <p>Fotograma de la escena.</p> </div> |  |



### 5.3.2.6 OL Ficha nº 6 Werner Von Braun

| OL Ficha nº 6 Werner Von Braun   |  | TCR 00:04:02   |  |
|--|--|--|--|
| Contexto   |  |  |  |
| Ingeniero aeroespacial de origen alemán nacionalizado estadounidense. Fue el encargado del diseño de los cohetes y naves norteamericanas que han ido a la luna.  |  |  |  |
| Texto Original   |  | Texto Traducido  |  |
| (Narrador): The task of putting a man on the moon was intrusted to the German scientist <b>Werner Von Braun</b> . Recruited at the end of the Second World War, <b>Von Braun</b> had worked for NASA ever since with complete impunity. During the war he'd used prisoners from the Tora Concentration Camp to build V2 rockets 20.000 slave workers died constructing his underground factories. But the Americans turned a blind eye to his Nazi's past. |  | (Narrador): La tarea de llevar un hombre a la Luna se confió en el científico alemán <b>Werner Von Braun</b> . Contratado al finalizar la segunda guerra Mundial. <b>Von Braun</b> trabajó para la NASA con total impunidad. Miembro del Partido nazi había utilizado a deportados del campo de concentración de Tora para fabricar misiles V2. 20.000 de aquellos trabajadores murieron en la construcción de fábricas subterráneas pero los norteamericanos hicieron la vista gorda con su pasado. |  |
| Humor  |  | Estrategia   |  |
| No hay chiste más que la cruda realidad.   |  | Sin estrategia.  |  |
| Análisis   |  |  |  |
| Imágenes de cohetes y nazis. Von Braun aparece en una fotografía en blanco y negro.Consideramos que este es uno de los referentes históricos reales que se dan a lo largo de este <i>mockumentary</i> que de lo sorprendente que es, parece mentira.   |  | <div><p>Walt Disney and Werner von Braun pose among the models featured in "Man and the Moon." The space station model behind von Braun's left shoulder is the one on display here.</p></div>   |  |

## 5.3.2.7 OL Ficha nº 7 Sergei Koroliov

|  |   |
|--|---|
| <b>OL Ficha nº 7 Sergei Koroliov</b>   | <b>TCR</b><br>a) 00:04:48<br>b) 00:05:42<br>c) 00:05:46   |
| <b>Contexto</b>  |   |
| Se le considera el equivalente ruso a Von Braun y principal arquitecto de la carrera espacial.   |   |
| <b>Texto Original</b>  | <b>Texto Traducido</b>  |
| <p>a) (Narrador): The soviets decided to meet Kennedy's challenge. They too needed a brain to mastermind their moon programme. They find it in <b>Sergei Koroliov</b>, at that time, residing in one of Stalin's prison camps without compunction he used gulag labor to build the Baiconour base.</p> <p>b) (Narrador): The mastermind behind the Societ programme, <b>professor Koroliov</b> died at the age of 58 following a simple operation to remove his tonsels.</p> <p>c) (Vernon Walters): <b>Koroliov?</b> No. The CIA is forbidden by American law to kill anyone, there are no exceptions. The law is absolute.</p> | <p>a) (Narrador): Decidieron aceptar el desafío de Kennedy. También necesitaban un genio que dirigiese su programa lunar lo encontraron en <b>Sergei Koroliov</b> residente en aquella época en uno de los campos de refugiados de Stalin, utilizó sin escrúpulos mano de obra del gulag para construir la base de Baiconur.</p> <p>b) (Narrador): El cerebro del programa soviético, <b>profesor Koroliov</b> murió a los 58 años en una sencilla operación de extirpación de amígdalas.</p> <p>c) (Vernon Walters): <b>¿Koroloiov?</b> No. Las leyes estadounidenses prohíben asesinar a nadie. Sin excepciones, la ley es rotunda.</p> |
| <b>Humor</b>   | <b>Estrategia</b>   |
| <p>e) y c) Internacional ya que no depende de ningún mecanismo de trasvase de la LO a LM. Mantiene el chiste en su traducción.</p>   | <p>En la traducción para doblaje no se ha realizado ningún proceso de adaptación.</p>   |
| <b>Análisis</b>  |   |
| <p>Imágenes en blanco y negro de Koroliov. Imágenes de archivo de cohetes y ciudadanos rusos que saludan y vitorean a los cosmonautas. Koroliov en una scensor. Las imágenes corroboran la veracidad de este referente. En b) y c) consideramos la ironía como internacional. En b) el narrador nos da una versión nueva de la muerte de Koroliov, que ciertamente murió en quirófano, pero no por unas amígdalas.</p> <p>Al igual, la intervención del General Walters en c) con gran carga irónica que entendemos se mantiene en la traducción al aseverar que la ley es rotunda con la CIA al prohibir asesinatos.</p>        |   |

### 5.3.3 Reflexión

Estos ejemplos de referentes históricos no plantean estrategias traductológicas complejas. Aquellos que hacen referencia a personajes históricos utilizan el mismo nombre propio en LM al igual que el resto de muestras que aparecen en FS y OL. En el caso de FS los nombres propios (ficticios) de la historia neozelandesa, como Colin McKenzie, viene acreditados por expertos reales.

Los expertos, a los que ya conocemos o se nos presentan como tal (expertos), nos ofrecen la información de primera mano, a veces deconstruída y otras veces sorprendentemente real. En el caso de la película de CSA, los expertos que nos narran la historia son todos ficticios, desconocidos para el espectador pero la historia narrada es real.

La carga humorística de gran parte de estos referentes históricos está ligada al conocimiento de la cultura origen, en pocas ocasiones al humor nacional. No se han empleado estrategias en traducción significativas.

## 5.4 Bloque II : Referentes Sociales

En este bloque presentamos y aunamos los referentes de carácter social presentes en las tres películas.

### 5.4.1 Presentación

Los referentes de carácter social tienen que ver con la organización de la sociedad, la vida cotidiana, los valores, el sistema político y, como asegura Werner (2010: 59), son “un escaparate a la actualidad social”. En este bloque entran ejemplos como la división y diferencias entre la población blanca y negra en los Estados Confederados de América; también forman parte de este bloque los políticos y personas clave en la organización del país: Kissinger, Donald Rumsfeld, Vernon Walters en Estados Unidos, Gordon Coates en Nueva Zelanda, las relaciones entre países como serían las de Estados Unidos y la (antigua) Unión Soviética; el telón de Acero, la estructura económica (el Crack del 29), la estructura social, educativa y sanitaria, por ejemplo: la asociación NACCP, el *Smithsonian Institute* o algunos “avances científicos” como los del Dr. Cartwright. Dentro del carácter social también encontramos aspectos de la vida cotidiana como la música, la televisión o el cine, en los que encontramos referencias televisivas: BBC, *Cops-Runaway* y otros referentes que reflejan la estructura de la sociedad.

Estas películas o documentales dentro de otras películas, como ocurre en CSA, OL o FS, observa López Ligeró (2015: 50), son muy importantes para la trama, ya que construyen su argumentación en el mundo social y las entrevistas que realizan a esos “pilares de la verosimilitud”. Pertenecen a voces y personajes reales de expertos en cine, política e historia y se entremezclan con las voces de otros personajes inventados.




#### **5.4.2 Fichas de Carácter Social**

Seguidamente presentamos las fichas pertenecientes a cada una de las películas y en las que se exponen y analizan los textos en los que aparecen los referentes culturales de carácter social.

## 5.4.2.1 CSA Ficha nº 1 Red Canada

| CSA Ficha nº 1 Red Canada  |  | TCR 00:31:21   |  |
|--|--|--|--|
| Contexto   |  |  |  |
| El centro de este referente es <i>Red Canadian injustice</i> . De sobra conocida es la relación entre estos dos países limítrofes y los estereotipos de cada uno.  |  |  |  |
| Texto Original   |  | Texto Traducido  |  |
| (Fauntroy): Yes, it’s over a hundred years ago, but we have never forgotten this <b>Red Canadian</b> injustice. This stolen property, this lost labour, must and will be repaired. Simply put, it’s a debt. A debt that we demand in the form of monetary reparations for slavery.   |  | (Fauntroy): Eso fue hace más de cien años. No hemos olvidado esa injusticia del <b>Canadá rojo</b> . Esas propiedades robadas, ese trabajo perdido debe ser y será restituido. Sencillamente se trata de una deuda, una deuda que reclamamos en forma de en forma de reparaciones monetarias por el esclavaje. |  |
| Humor  |  | Estrategia   |  |
| En este caso el chiste derivado del sentido del humor nacional: relacionado con la interpretación subjetiva que del humor tienen una determinada comunidad o grupo social, en este caso, país, Canadá.   |  | En doblaje han tenido en cuenta ese referente sin necesidad de ninguna trasposición ya que “rojo” en castellano se entiende también por comunista. Por otro lado, aparece “esclavaje” como traducción a <i>slavery</i> .   |  |
| Análisis   |  |  |  |
| <i>Voiceover</i> de Fauntroy (personaje) frente a la cámara como cabeza parlante experta. Creemos que las connotaciones del chiste se mantienen en LM.   |  |  |  |
| A lo largo del análisis de CSA aparecen referencias a Canadá como el país al que huyen los esclavos, el país de las oportunidades para los negros y en donde se exilia Lincoln, Tubman, Whitman, Emerson y Susan B. Anthony, entre otros. Además, es donde surge el <i>rock and roll</i> y los antiguos esclavos pueden estudiar y formarse. |  |  |  |

#### 5.4.2.2 CSA Ficha nº 2 Cotton Curtain



| CSA Ficha nº 2 Cotton Curtain  |  | TCR 00:58:46   |  |
|--|--|--|--|
| Contexto   |  |  |  |
| <p>Clara alusión al Telón de Acero, división invisible en la que se dividía EEUU y la URSS. El Telón de Acero (llamado así por Winston Churchill) hacía alusión a la frontera física e ideológica entre los países bajo influencia militar, política y económica de la URSS y los países de occidente regidos por democracias <u>capitalistas</u>. [Consultado en <a href="http://enciclopedia.us.es/index.php/Tel%C3%B3ndeacero">http://enciclopedia.us.es/index.php/Tel%C3%B3ndeacero</a> 15/04/17].</p> |  |  |  |
| Texto Original   |  | Texto Traducido  |  |
| <p>(En pantalla): American Confederate National News <b>“Cotton Curtain”</b> Erected. A new Safeguard against Red Canada.</p> <p>(Audio): To safeguard against Red Canadian aggression, the CSA constructed a Wall spanning the entire length of the Canadian border. Called the <b>Cotton Curtain</b> it is fortified and impregnable.</p>  |  | <p>(En pantalla): Omisión, sin traducir.</p> <p>(Audio): Para defenderse de las agresiones del Canadá rojo, los ECA han construido un muro a lo largo de toda la frontera canadiense. Se llama <b>el Telón de Algodón</b>, está fortificado y es inexpugnable.</p> |  |
| Humor  |  | Estrategia   |  |
| <p>Internacional: Chiste que no se ve mermado en su traducción a LM.</p>   |  | <p>En el caso del audio se ha optado por una domesticación, una adaptación hacia la LM. Por otro lado, se ha omitido totalmente el texto que aparece en la imagen.</p>   |  |
| Análisis   |  |  |  |
| <p>El referente de <i>Cotton Curtain</i> se ha adaptado (domesticación) a <i>Telón de Algodón</i>. Por otro lado, en doblaje no aparece traducida la información (omisión) que se inserta pantalla que vemos en la imagen de la izquierda.</p>   |  |  |  |
|   |  |     |  |
| Fotogramas de la escena de Cotton Curtain  |  |  |  |

## 5.4.2.3 CSA Ficha nº 3 NACCP



| CSA Ficha nº 3 NACCP<br>The National Association for the<br>Advancement of Chattel People   | TCR 00:30:00  |
|---|---|
| Contexto  |   |
| <p><i>The National Association for the Advancement of Chattel People</i> no existe, las siglas en realidad hacen alusión a <i>The National Association of the Advancement of Colored People</i>, <i>NAACP</i>, una asociación fundada en 1909 que apoya y favorece la igualdad en educación, política y social a grupos minoritarios en los EEUU y pretende eliminar los prejuicios raciales. [Consultado en <a href="http://www.naACP.org/">http://www.naACP.org/</a> 15/04/17].</p> |   |
| Texto Original  | Texto Traducido   |
| <p>(Patricia Johnson): Douglass and Garrison responded to these horrors by organizing fugitive slaves free Blacks, Canadians and former US citizens into a new organization the <b>NAACP. The National Association for the Advancement of Chattel People.</b></p> <p>(Narrador): A confederate delegation met with Prime Minister Sir John A. MacDonald and demanded the immediate return of all Negro property located within the Canadian territory.</p>                            | <p>(Patricia Johnson): Douglass y Garrison respondieron a esos horrores organizando a esclavos fugitivos: negros libres, canadienses y antiguos ciudadanos de los Estados Unidos, en una nueva entidad <b>la A.N.P.G.E. la Asociación Nacional para el Progreso de la Gente Esclavizada.</b></p> <p>(Narrador): Una delegación confederada visitó al primer Ministro Sir John A. Macdonald y pidieron la devolución inmediata de todos los negros que hubiera en territorio canadiense.</p> |
| Humor   | Estrategia  |
| <p>El chiste pertenece a la esfera del conocimiento CO, además de la irónica coincidencia lingüística en las siglas con la asociación a favor de las minorías en los EEUU.</p>  | <p>En doblaje hemos comprobado una estrategia de adaptación y ampliación en el que las siglas se han adaptado para que el RM pueda asimilar este referente en su LM y así el chiste (parcial).</p>  |
| Análisis  |   |
| <p>La ampliación que se hace de las siglas en LM hace que referencia a la asociación (NAACP) se pierda. Es un referente desconocido en la CM y LM. Pasa a ser ANPGE que, al detallar el significado de las iniciales, sí mantiene el sentido cáustico pero la referencia al referente de carácter social de la asociación NACCP desaparece.</p>   |   |



#### 5.4.2.4 CSA Ficha nº 4 Why we fought

| CSA Ficha nº 4 Why we fought (patalla)<br>Why we fought (audio)  | TCR<br>00:03:26<br>00:04.37   |
|--|---|
| <p style="text-align: center;"><b>Contexto</b></p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;">   </div> <p style="text-align: center;">Fotograma de <i>Why we fought</i> CSA / Cabecera de la serie <i>Why we Fight</i>, de Capra</p> <p><i>Why we fight</i>, fue una serie documental de Frank Capra, premiada pese a su interés propagandístico ya que se realizó para animar a las tropas y concienciar a la gente de la necesidad de luchar durante la Segunda Guerra Mundial. Comenzó 1942. [Consultado en <a href="http://www.diasdecine.com/index.php?pag=seccion&amp;seccion=25">http://www.diasdecine.com/index.php?pag=seccion&amp;seccion=25</a> 13/04/17].</p> |   |
| Texto Original   | Texto Traducido   |
| <p>(en pantalla): Cs Department o education <b>Why we fought?</b> Vol 1. 1958</p> <p>(audio):</p> <p>-(niño):Golly, Mr. Johnson, America was always a slave based economy.</p> <p>-(presentador): That's right Bobby. And that's <b>why we fought for.</b></p>   | <p>(en pantalla): Sin traducir.</p> <p>(audio):</p> <p>-(Niño): Entonces, Sr. Johnson, ¿América siempre ha tenido una economía basada en la esclavitud?</p> <p>- (presentador): Exacto, Bobby. Y por eso es <b>por lo que luchamos.</b></p> |
| Humor  | Estrategia  |
| <p>Pertenece a los referentes inherentes a la CO.</p>  | <p>No se ha hecho traducción en texto en pantalla.</p> <p>Para el audio no se ha empleado ninguna estrategia que modifique el TO.</p>   |
| Análisis   |   |
| <p>En este caso, el documental de divulgación tiene unos tintes muy distintos a los del original. Se presenta en CSA un profesor con la proyección de una súper 8, en la que explica a un niño con marcado acento sureño, lo bien que funciona la economía basada en la esclavitud.</p> <p>De nuevo, como ocurría con algunos RRCC históricos, se ha omitido la referencia en pantalla.</p>  |   |

## 5.4.2.5 CSA Ficha nº 5 Runaway

| CSA Ficha nº 5 Runaway  |  | TCR 00:28:43                 |  |
|---|--|------------------------------|--|
| Contexto  |  |                              |  |
| <p><i>Runaway</i> es un calco de la serie <i>Cops</i>, una serie documental de los Estados Unidos que lleva más de 20 temporadas. El objetivo de la cámara sigue al cuerpo de la policía en su trabajo diario siguiendo a los delincuentes. La versión que nos ofrece <i>Runaway</i> sigue el mismo patrón, salvo que a quien se persigue son fugitivos (todos negros). La policía sobre sus espaldas lleva las siglas CBI (Confederate Bureau of Investigation) como cuerpo de investigación paralelo al FBI. La canción que aparece como banda sonora es una versión bluegrass de <i>Bad boys</i>, la que aparece como cabecera de <i>Cops</i>. [Versión original de la canción, consultado en <a href="https://youtu.be/BUjUzQEh48">https://youtu.be/BUjUzQEh48</a> el 1/08/17].</p> |  |                              |  |
| Texto Original  |  | Texto Traducido              |  |
| <p>(canción): Runboy, runaway (back voices)<br/>what you gonna do, what you gonna do ...what<br/>you gomna when they get you?<br/>What you gonna do when you cannot get away?<br/>What you gonna do when we are almost there?<br/>What you gonna do when we found you?</p>  |  | No se ha traducido, omisión. |  |
| Humor   |  | Estrategia                   |  |
| <p>Pertenece sin ninguna duda a los referentes culturales inherentes en la CO aunque siendo una serie tan conocida que ha llegado hasta nuestras pantallas tal vez podría considerarse casi internacional.</p>  |  | Omisión.                     |  |
| Análisis  |  |                              |  |
| <p>Imágenes tomadas cámara en mano a la vez que oímos lo que es la sintonía de la entrada del programa. La policía persigue de noche a gente (todos negros) a los que finalmente detienen y esposan, no sin pelear. Los policías tienen aspecto del típico sureño (barba larga, cortes de pelo anticuados tipo <i>mullet</i>). Primeros planos y zooms distorsionados, focos que deslumbran, todo ello refuerzan la idea de realidad y veracidad de la serie.</p> <p>Se pierde por completo el referente de la canción y su conexión con la que está basada: <i>Cops</i>.</p>   |  |                              |  |
| <div></div>  |  |                              |  |
| Fotogramas de la escena de <i>Runaway</i>   |  |                              |  |

#### 5.4.2.6 CSA Ficha nº 6 BBS

| CSA BBS Ficha nº 6  | TCR  |
|---|--|
|   | a) 00:02:16 (aparece el logo en pantalla)<br>b) 00:02:49 |
| Contexto  |  |
| En la presentación del documental CSA sobre pantalla aparece el nombre del equipo que lo presenta: la BBS, clara alusión a la BBC (British Broadcasting Corporation).   |  |
| Texto Original  | Texto Traducido  |
| <b>The British Broadcasting Service</b> presents in Association with the Royal Academy for the study of American History. C.S.A. The Confederate States of America  | Omisión.   |
| Humor   | Estrategia   |
| Chiste internacional, no implicaría un problema en su traducción a la LM, ya que no depende de mecanismos. Es evidente la alusión a la BBC y a sus documentales, universalmente conocidos tanto por temática y como producción. | Omisión.   |
| Análisis  |  |
| No aparece nada en pantalla ni como voz en off en doblaje, su estrategia ha sido la de no traducir. <div data-bbox="655 1299 949 1480" data-label="Image"> </div> Fotograma de la escena  |  |

## 5.4.2.1 FS Ficha nº1 Republican government

| FS Ficha nº1 Republican government<br>Republican troops  | TCR<br>a) 00:35:28<br>b) 00:39:40  |
|--|--|
| Contexto   |  |
| Referencia al bando y gobierno republicano en la guerra civil española.<br>También se menciona la batalla de Málaga, a la que se hace referencia en este extracto, que fue una de las más brutales de la guerra civil española en 1937.  |  |
| Texto Original   | Texto Traducido  |
| <p>a) (Narrador): In 1936, the military garrison in Spanish Morocco mutinied against the <b>Republican government</b>. That revolt was to escalate into the bloody struggle we know today as the Spanish Civil War.</p> <p>b) (Narrador): Here we see that Colin is right behind the <b>Republican troops</b> as they charge Franco's fascists. Intent on filming the action, Colin is oblivious to personal danger.</p> | <p>a) (Narrador): En 1936, el ejército del Marruecos español se amotina contra el <b>gobierno republicano</b>. Aquella revuelta iría extendiéndose hasta convertirse en lo que hoy conocemos como la guerra civil española.</p> <p>b) (Narrador): Aquí vemos a <b>Colin con las tropas republicanas</b> en un ataque contra las tropas de Franco. Para filmar de cerca la acción Colin no hace caso del peligro.</p> |
| Humor  | Estrategia   |
| <p>Colin, además de ser pionero del cine y de muchas invenciones, apoyó a los republicanos en la guerra civil española.</p> <p>Chiste dentro de la categoría internacional.</p>  | <p>No hay una estrategia específica de traducción salvo el trasvase de tropas y gobierno republicano.</p>  |
| Análisis   |  |
| <p>Vemos imágenes de vídeo de lo que parece una contienda, son en blanco y negro. En las calles hay gente corriendo. Una vez más, Colin aparece implicado de una manera u otra en casi todos los acontecimientos importantes de los siglos XIX y XX.</p>   |  |

### 5.4.2.2 FS Ficha nº2 Crack de 1929

| FS Ficha nº2 Crack de 1929   |  | TCR 00:29:57   |  |
|--|--|--|--|
| Contexto   |  |  |  |
| La famosa caída del mercado de valores y su martes negro en los Estados Unidos de América que acaparó terribles consecuencias.   |  |  |  |
| Texto Original   |  | Texto Traducido  |  |
| (Narrador): On a single day in <b>October 1929</b> , Rex Solomon lost his entire fortune.  |  | (Narrador): En un solo día de <b>Octubre de 1929</b> , Rex Solomon perdió toda su fortuna. |  |
| Humor  |  | Estrategia   |  |
| No hay chiste.   |  | Omisión.   |  |
| Análisis   |  |  |  |
| Además del audio vemos imágenes de extractos de periódicos antiguos que aparecen en pantalla, en el que aparece la siguiente información subtitulada:  |  |  |  |
| <div><div><p>NEW YORK STOCK SLUMP.</p><p>RENEWED HEAVY SELLING.</p><p>BANKERS' EFFORTS VAIN.</p></div><div><p>TUESDAY, OCTOBER 20, 1929</p><p>AMERICAN STOCK PANIC.</p><p>RECORD SALES OF SHARES</p></div></div> |  |  |  |
| Fotograma de la escena<br>(La bolsa de Nueva York se desmorona / Pánico en la bolsa americana)   |  |  |  |

## 5.4.2.3 FS Ficha nº 3 Soviets

| FS Ficha nº 3 Soviets  | TCR<br>a) 00:30:58<br>b) 00:31:18   |
|--|---|
| Contexto   |   |
| En la narración de la película se dice que, al otro lado del mundo, el comunismo está en pleno apogeo y Stalin inicia su propaganda. La revolución se extiende por el occidente capitalista y, en 1930, Colin McKenzie se convierte en diputado por el partido comunista neozelandés.  |   |
| Texto Original   | Texto Traducido   |
| <p>(Narrador): But the <b>Soviet's</b> cash had strings attached: <b>Colin was forced to removed all religious references from his Biblical epic.</b> The Baptist became a socialist dissident. Herod became a fascist money lender. While Salome became a prostitute who abandons her evil ways and learns the skills of collective bargaining.</p> <p>(Hannah McKenzie): Colin hated the new version. Loathed it. Despised it.</p>   | <p>(Narrador): Pero el dinero de <b>los soviéticos</b> tenía sus condiciones. <b>Colin debía retirar cualquier referencia religiosa de este drama bíblico.</b> San Juan Bautista se convirtió en un disidente socialista, Herodes en un prestamista fascista. Mientras que Salomé encarnaba a una prostituta que abandona su mala vida y aprende las técnicas de la negociación colectiva.</p> <p>(Hannah McKenzie): Colin odiaba la nueva versión y la desprecia le repugnaba.</p> |
| Humor  | Estrategia  |
| Internacional, no tiene problema a la hora de traspasarlo a LM ya que no merma para nada la ironía implícita de la imagen de los soviéticos y la postura de McKenzie al respecto.  | No hay una estrategia traductológica.   |
| Análisis   |   |
| Foto de Stalin, la cámara hace un zoom hacia atrás y vemos una fotografía de Colin. Le siguen fotografías en blanco y negro de otros de los protagonistas de la película de Salomé: Salomé y San Juan. Después imágenes de los extras con carteles en ruso. Imágenes de Stalin dando un discurso. Todo refuerza la verosimilitud de la información dada acerca de los soviéticos y su relación con el protagonista de la película, cargada de ironía que no se ve mermada en su adaptación a LM. |   |

#### 5.4.2.4 FS Ficha nº4 Gordon Coates

| FS Ficha nº4 Gordon Coates   | TCR 00:25:20  |
|--|---|
| <b>Contexto</b>  |   |
| <p>Gordon Coates fue Primer Ministro de Nueva Zelanda entre los años 1925 y 1928. También miembro del Parlamento hasta el fin de sus días. Fue conocido por ser uno de los primeros que apoyó a los maoríes.</p> <p>En esta escena aparece el actor y payaso Stan que se topa con el Primer Ministro neozelandés y es objeto de una de sus bromas.</p>                     |   |
| Texto Original   | Texto Traducido   |
| (Narrador): Unfortunately, he fails to recognize <b>Gordon Coates</b> , the Prime Minister of New Zealand.   | (Narrador): Desgraciadamente no reconoció a <b>Gordon Coates</b> , el primer Ministro de Nueva Zelanda. |
| Humor  | Estrategia  |
| Obviamente este chiste entra en la categoría de los referentes de la esfera del conocimiento de la cultura origen, lo que implica una dificultad para el público de LM si no conoce este referente.  | Omisión.  |
| <b>Análisis</b>  |   |
| <p>Imágenes de la película <i>Stan en Buller</i> (<i>Stan the man in Buller</i>, 1925) al estilo de las películas mudas cómicas de la misma época. Localiza una víctima, un caballero esperando con su mujer en el andén de una estación, que no es otro que Gordon Coates, a quien Stan no reconoce y seguramente el público tampoco (el nombre del Primer Ministro).</p> |   |

## 5.4.2.5 FS Ficha n° 5 Smithsonian Institute

| FS Ficha nº 5 Smithsonian Institute  |  | TCR 00:08:00  |  |
|--|--|---|--|
| Contexto   |  |   |  |
| El Smithsonian Institute es un centro de estudio e investigación financiado y gestionado por el gobierno de los Estados Unidos. Cuenta, además, con varios museos <a href="https://www.si.edu">https://www.si.edu</a> Tiene reconocimiento internacional.  |  |   |  |
| Texto Original   |  | Texto Traducido   |  |
| (Narrador): Seen here, publicly, for the first time is a piece of film currently being examined by the <b>Smithsonian Institute</b> . A fragment of cinema that will forever rewrite aviation history.   |  | (Narrador): En sus pantallas tienen por primera vez una filmación que está siendo examinada actualmente por el <b>Instituto Smithsonian de Estados Unidos</b> , un fragmento de celuloide que alterará las páginas de la historia de la aviación. |  |
| Humor  |  | Estrategia  |  |
| Podría pasar por un referente de categoría humorística internacional, ya que es un centro reconocido a nivel mundial pero consideramos que pertenece a la esfera de la CO.   |  | La estrategia en doblaje ha sido una ampliación que ha domesticado el término <i>Smithsonian</i> por <i>Smithsoniano</i> .  |  |
| Análisis   |  |   |  |
| Recreación en blanco y negro de la escena en la que Richard Pearse realizó su primer vuelo y que filmó Colin McKenzie. Este fragmento es el que que analiza el <i>Instituto Smithsonian</i> . Esta domesticación dudamos si llegaría de igual forma que el vocablo Smithsonian, al que entendemos el RM está más habituado ya que aparece así en otras series televisivas. |  |   |  |



#### 5.4.2.6 FS Ficha nº 6 Harvey Weinstein

|  |  |
|--|--|
| <b>FS Ficha nº 6 Harvey Weinstein<br/>of Miramax Films</b>   | <b>TCR</b><br>a) 00:02:53<br>b) 00:03:13<br>c) 00:49:20  |
| <b>Contexto</b>  |  |
| <p>Productor de cine estadounidense cofundador de Miramax Films, produjo en sus comienzos grandes películas de cine independiente. Recientemente ha salido en las noticias por escándalo sexual y ha sido despedido de la Academia de Cine. [Consultado en <a href="https://elpais.com/cultura/2017/10/08/actualidad/1507471852_152070.html">https://elpais.com/cultura/2017/10/08/actualidad/1507471852_152070.html</a> 9/10/2017].</p> |  |
| <b>Texto Original</b>  | <b>Texto Traducido</b>   |
| <p>a) This New Zealand filmmaker is gonna rank you know - I mean - with the greats, like D.W. Griffith. And I think, in some ways, infinitely better.</p> <p>b) This is just the greatest film discovery of the last 50 years.</p> <p>c) We've got to get The Academy to recognize that Colin McKenzie is one of the great filmmakers of our time and I'm gonna fight for it to qualify as the best film.</p>                            | <p>a) Este cineasta neozelandés será considerado uno de los grandes, como como David Griffith y en algunos aspectos mucho mejor.</p> <p>b) Es el mayor descubrimiento cinematográfico de los últimos cincuenta años.</p> <p>c) Tenemos que conseguir que la Academia de Hollywood reconozca que Colin McKenzie es uno de los mayores cineastas de la historia, yo voy a luchar por ello.</p> |
| <b>Humor</b>   | <b>Estrategia</b>  |
| <p>Chiste Internacional.</p>   | <p>Sin estrategia.</p> <p>Sin traducir en c) de <i>qualify the best film</i>.</p>  |
| <b>Análisis</b>  |  |
| <p>En este caso tenemos a una cabeza parlante encuadrada a medio plano que habla a cámara. Harvey Weinstein, experto productor, nos insta a defender y ensalzar la figura de Colin McKenzie.</p>   |  |

## 5.4.2.7 FS Ficha nº 7 Leonard Maltin

|   |   |
|---|---|
| <b>FS Ficha nº 7 Leonard Maltin<br/>Film Historian</b>  | <b>TCR</b><br>a) 00:03:01<br>b) 00:03:18<br>c) 00:06:11<br>d) 00:49:43  |
| <b>Contexto</b>   |   |
| Leonard Maltin es un reconocido crítico e historiador de cine estadounidense, además de escenógrafo y actor.  |   |
| <b>Texto Original</b>   | <b>Texto Traducido</b>  |
| <p>a) I've gotta confess: Colin McKenzie was just a name I'd read somewhere in a book, in a history book and he didn't have a lot of impact to me until this great discovery of all his films and the historical research that's gone with it and now I am just flabbergasted.</p> <p>b) Here was this unknown genius, who died in obscurity, and who now belongs, you know, in the pantheon of great cinema artists and innovators.</p> <p>c) I don't know who else would have thought of using steam power to drive a projection system, but he did. And it worked!</p> <p>d) When you name Lumière, and Edison, and on through D.W. Griffith, in the pantheon of film pioneers. I don't think there's any question that now we have to make room there for the name of Colin McKenzie.</p> | <p>a) Para mí Colin Mckenzie era tan solo un nombre que había leído en alguna historia del cine hasta que llega este descubrimiento de sus películas y la investigación posterior ahora me siento estupefacto.</p> <p>b) Este genio que murió en el anonimato es desde ahora uno de los grandes nombres de la historia del cine.</p> <p>c) No sé de nadie que haya empleado una máquina de vapor para impulsar un proyector pero él lo hizo y funcionó.</p> <p>d) Todos calificamos a los Lumière, a Edison y a David Griffith como los pioneros del cine pero no cabe duda de que tenemos que hacer un sitio para Colin Mackenzie.</p> |
| <b>Humor</b>  | <b>Estrategia</b>   |
| Internacional.  | Sin estrategia.   |
| <b>Análisis</b>   |   |
| Otro experto real, como el anterior, que atestigua la grandiosidad de este director de cine. No se realiza ninguna estrategia en la traducción. Es <b>quién</b> lo dice lo que le da autenticidad y peso al texto.  |   |

### 5.4.2.1 OL Ficha nº 1 General Vernon Walters

|   |  |
|---|--|
| <b>OL Ficha nº 1 General Vernon Walters</b><br>Ex Director de la CIA  | <b>TCR</b><br>a) 00:03:30<br>b) 00:04:29<br>c) 00:28:21<br>d) 00:46:56<br>e) 00:47:27<br>f) 00: 47:59  |
| <b>Contexto</b>   |  |
| <p>El General Vernon Walters dirigió la CIA y trabajó en la Embajada Estadounidense ante las Naciones Unidas y también en Alemania. Era un gran conocedor de idiomas y trabajó de intérprete y traductor para varios presidentes. A lo largo de la película lo tendremos como testigo de primera mano, el cual tendrá gran peso al final ya que, su fallecimiento (real), se utilizará como parte del argumento.</p>  |  |
| <b>Texto Original en FR versión ENG</b>   | <b>Texto Traducido</b>   |
| <p>a) (Walters): The Americans wanted to restore their self-esteem that had been seriously blown by Gagarin.</p> <p>b) I don't know if he was a real nazi, he wasn't with the nazis anymore. He was just an ex German. I don't think anyone's ever linked to the nazi crimes or anything. Although the inhabitants of London who were under receiving more than a thousand V1 may not agreed. Yeah, war is war.</p> <p>c) I told Mr Nixon: "It's very dangerous to lie in the United States and you can't pull a lie like that into a democracy, too many people would talk. It's absurd. And he said, almost sadly: "Go ahead, anyway."</p> <p>d) (Narrador): Only <b>General Walters</b> could reveal the whole truth about this.</p> <p>e) (Narrador): <b>General Walters</b> was willing to go on talking, but in private, without being filmed. The elimination of all those who took part on the filming, and he insisted on the word 'all', was still too sensitive the subject. Before tackling the subject</p> | <p>a) (Walters): Los americanos querían recuperar su autoestima que había sufrido un fuerte golpe con Gagarin.</p> <p>b) No sé si era un auténtico nazi, ya no estaba con los nazis solo era un exalemán. No creo que nadie le relacionase con crímenes de guerra nazis ni nada por el estilo, aunque los habitantes de Londres, que fueron el blanco de más de mil V1, pudieron haberlo hecho, pero bueno, la guerra es así.</p> <p>c) Se lo dije al señor Nixon: "Es muy peligroso mentir en Estados Unidos, no se puede soltar una trola semejante en una democracia, hablaría demasiada gente. Sería absurdo", pero él dijo, así tristemente: "Adelante, da igual."</p> <p>d) (Narrador): Solo el <b>General Walters</b> podía revelar toda la verdad sobre aquello.</p> <p>e) (Narrador): El <b>General Walters</b> estaba deseando seguir hablando pero en privado, sin ser grabado. La eliminación de todos los que habían tomado parte en el rodaje, y recalcó las palabras "todos los que", era todavía un tema muy delicado. Antes</p> |

|  |   |
|--|---|
| <p>about Stanley Kubrick sudden demise he asked to switch off the camera, which we half did.</p> <p>f) (Narrador): But he died suddenly during the night of a stroke.</p>  | <p>de abordar el tema sobre el repentino fallecimiento de Stanley Kubrick, nos pidió que apagásemos la cámara y lo hicimos a medias.</p> <p>f) (Narrador): Pero murió repentinamente durante la noche de un derrame cerebral.</p> |
| <b>Humor</b>   | <b>Estrategia</b>   |
| <p>Internacional, no depende de mecanismos de LO a LM.</p> <p>En b), c) y e) gran carga irónica.</p>   | Omisión.  |
| <b>Análisis</b>  |   |
| <p>Las intervenciones en VO de este experto son en francés, pese a ser él estadounidense. Nosotros hemos utilizado su versión ENG. La ironía implícita en b) “exalemán”; en c) con la indiferencia de Nixon a la hora de mentir públicamente y en e) con la “eliminación de todos los implicados” es la misma en TM, cumple su función gracias a la internacionalidad de los chistes.</p> <p>Respecto al aspecto visual cinematográfico, aparecen imágenes de Gagarin y del general como cabeza parlante experta. Es claramente el estilo del modelo observacional de documentales y expositivo (López Ligeró, 2015: 160).</p> |   |



### 5.4.2.2 OL Ficha nº 2 Farouk Elbaz

|   |   |
|---|---|
| <b>OL Ficha nº 2 Farouk Elbaz</b><br>Director técnico de la NASA  | <b>TCR</b><br>a) 00:03:35<br>b) 00:07:14<br>c) 00:07:35<br>d) 00:12:12  |
| <b>Contexto</b>   |   |
|   |   |
| <b>Texto Original</b>   | <b>Texto Traducido</b>  |
| a) They decided that you can do this best by creating an objective something that is very tough but if you reach it then you have done the job right.<br><br>b) There is an important philosophy here: the Apolo programme was not really designed to get men to the moon or to get samples of the moon rocks, at all.<br><br>c) The United States of America was absolutely terrified about the fact that the Russians would have these enormous powerful rockets.<br><br>d) There is no question at all that the designs and engineers of the space programme have been affected by the 2001. | a) Decidieron que lo mejor era crearse un objetivo, algo muy difícil de alcanzar pero que si se conseguía significase todo un logro.<br><br>b) Había una filosofía importante: el programa Apolo no se había concebido realmente para enviar hombres a la luna o para conseguir muestras de rocas lunares.<br><br>c) Estados Unidos de América estaba totalmente aterrorizado por el hecho de que los rusos los rusos tuvieran aquellos potentes enormes misiles.<br><br>d) No cabe duda de que a los diseñadores y a los ingenieros del programa espacial les había afectado 2001. |
| <b>Humor</b>  | <b>Estrategia</b>   |
| Internacional, no existe un problema en la traducción ni depende de ningún mecanismo.   | Omisión.  |
| <b>Análisis</b>   |   |
| Aparece como cabeza parlante además de en d) aparecen imágenes de <i>2001 odisea en el espacio</i> .<br>Al igual que en el resto de personajes pertenecientes a la esfera de referentes sociales es importante quién habla y lo que dice, su nombre no es un problema en su traducción. Su cargo, director técnico de la NASA, es el que nos confirma y sorprende como espectadores que el programa Apolo no se había concebido para ir a la luna y tomar muestras.   |   |

## 5.4.2.3 OL Ficha nº 3 Henry Kissinger

|   |   |
|---|---|
| <b>OL Ficha nº 3 Henry Kissinger<br/>Consejero de Seguridad de Nixon</b>  | <b>TCR</b><br>a) 00:25:15<br>b) 00:25:46<br>c) 00:37:16<br>d) 00:39:05  |
| <b>Contexto</b>   |   |
| Henry Kissinger fue Secretario de Estado durante los mandatos de Nixon y Ford. De origen alemán ha tenido gran influencia en política internacional. Recibió un premio Nobel de la Paz que no ha dejado de ser controvertido y debatido durante todos estos años.   |   |
| <b>Texto Original</b>   | <b>Texto Traducido</b>  |
| a) The sequence of events is what I remember as the most tense.<br><br>b) And at first I didn't take it very seriously and I was told not to take it very seriously. Then it kept going on and on.<br><br>c) Those of us who work with Nixon knew not to take seriously everything he said when he was under stress.<br><br>d) When I became aware of that I said: "What do you think happened here?" and he said: "Some damn fool went into the Oval office and did what he was told." | a) Recuerdo una serie de acontecimientos muy...inquietantes.<br><br>b) Al principio no me lo tomé muy en serio y me dijeron que no me lo tomase muy en serio después la cosa fue cada vez a más.<br><br>c) Los que trabajamos con Nixon aprendimos a no tomarnos en serio todo lo que decía cuando estaba estresado.<br><br>d) Cuando me enteré dije: "¿Qué cree que ha pasado aquí?" Y me contestó: "Algún idiota ha ido al despacho Oval y ha hecho lo que le han dicho." |
| <b>Humor</b>  | <b>Estrategia</b>   |
| Internacional, gran carga humorística en las intervenciones de Kissinger.   | No se ha empleado ninguna estrategia traductológica.  |
| <b>Análisis</b>   |   |
| Los chistes realizados de mano de este consejero político están claros: No tomar en serio a Nixon o algún idiota ha hecho lo que le han pedido.   |   |

#### 5.4.2.4 OL Ficha nº 4 Buzz Aldrin

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
| OL Ficha nº 4 Buzz Aldrin<br>Astronauta  |  | TCR<br>a) 00:20:12<br>b) 00:21:12  |  |
| Contexto   |  |  |  |
| Buzz Aldrin fue el segundo hombre en pisar la luna.  |  |  |  |
| Texto Original   |  | Texto Traducido  |  |
| a) There were some unusual things that happened that were a bit surprising and influenced in my life.  |  | a) Ocurrieron ciertas cosas sorprendentes y fuera de lo común que influyeron en mi vida. |  |
| b) Did we... did people go to the moon or not?   |  | b) ¿Fuimos... Fue la gente a la luna o no?   |  |
| Humor  |  | Estrategia   |  |
| Internacional.<br><br>Chistes sorprendentes que cumplen su función en ambos idiomas.   |  | No se ha empleado ninguna estrategia.  |  |
| Análisis   |  |  |  |
| Vemos en pantalla Aldrin y luego él, años atrás, vestido con traje de astronauta de la NASA. Soprende escuchar a este personaje internacional, testigo de primera mano, preguntándose por la llegada del hombre a la luna.   |  |  |  |
| <div><div><p>Buzz Aldrin<br/>Astronauta</p></div><div></div></div> <p>Fotogramas de la escena</p> |  |  |  |

## 5.4.2.5 OL Ficha nº 5 Lawrence Eagleburger

|  |   |
|--|---|
| <b>OL Ficha nº 5 Lawrence Eagleburger<br/>Consejero de Nixon</b>   | <b>TCR</b><br>a) 00:24:28<br>b) 00:25:57<br>c) 00:37:09   |
| <b>Contexto</b>  |   |
| Fue un político estadounidense que sirvió en el gobierno de George H. Bush y también junto a Nixon, Carter y Reagan. En casi todos ellos en el departamento de Asuntos Exteriores y en distintas Embajadas.  |   |
| <b>Texto Original</b>  | <b>Texto Traducido</b>  |
| a) I said to the president then I said: You can let this succeed and you must do everything necessary to make the picture that it doesn't.<br><br>b) Now it was decided basically by Henry, Al Haig and the Secretary of Defence.<br><br>c) He was in bed, he was late at night. Whether he had been drinking or not I don't know. | a) Entonces le dije al Presidente: "No puede dejar que esto prospere, debe hacer todo lo necesario para que no lo haga."<br><br>b) Y básicamente lo decidieron Henry, Al Haig y el Secretario de Defensa.<br><br>c) Estaba en la cama ya entrada la noche si había bebido o no, no lo sé. |
| <b>Humor</b>   | <b>Estrategia</b>   |
| a) y b) nos da información pero en c) el chiste no requiere estrategia, está en la información que nos ofrece acerca de Nixon.   | No se ha empleado ninguna estrategia.   |
| <b>Análisis</b>  |   |
| Se repite el mismo modelo que en los expertos anteriores. Sus intervenciones se utilizan con pequeños guiños al espectador. Al utilizar chistes internacionales es más fácil que el espectador sea partícipe de ellos.   |   |



#### 5.4.2.6 OL Ficha nº 6 Donald Rumsfeld

|  |   |
|--|---|
| <b>OL Ficha nº 6 Donald Rumsfeld</b><br><b>Miembro del Gabinete de Nixon (SP)</b><br><b>Secretary of Defense (ENG)</b><br><b>Secrétaire à la Défense (FR)</b>  | <b>TCR</b><br>a) 00:21:56<br>b) 00:23:51<br>c) 00:36:52   |
| <b>Contexto</b>  |   |
| Donald Rumsfeld fue Secretario de Defensa en el Gobierno de George W. Bush y consejero en el gobierno de Nixon.  |   |
| <b>Texto Original</b>  | <b>Texto Traducido</b>  |
| a) (Narrador): In Washington <b>Donald Rumsfeld</b> newly appointed Defense Secretary by president George W. Bush celebrate his arrival in the Pentagon. With him the ex secretary of Defense Henry Kissinger, Lawrence Eagleburger and General Alexander Haig and the Head of the CIA Richard Helms. 30 years previously, these five were President Nixon's main advisors.<br><br>b) We had a meeting and talked, he admitted a number of decisions already, basically to try to calm things down.<br><br>c) The president was determined to do something and I said to him: "Look you are going to do what you wanna do, but I think is going to be too late. You should have done it a year ago and it's not a good thing to do." | a) (Narrador): En Washington, <b>Donald Rumsfeld</b> nombrado Secretario de Defensa por el presidente George W. Bush, celebra su llegada al Pentágono, con él están el exsecretario de estado, Henry Kissinger, Lawrence Eagleburger, el general Alexander Haig y el director de la CIA Richard Helms. 30 años atrás estos cinco eran los principales consejeros de Nixon.<br><br>b) Tuvimos una reunión y hablamos y tomó una serie de decisiones básicamente para intentar calmar los ánimos.<br><br>c) El presidente estaba decidido a hacer algo y le dije: "Mire va a hacer lo que usted quiera, pero creo que ya es tarde, debió hacerlo hace un año, no es plato de buen gusto." |
| <b>Humor</b>   | <b>Estrategia</b>   |
| Internacional.   | Sin estrategia.   |
| <b>Análisis</b>  |   |
| No hay estrategia o chiste, salvo la información que nos da. Queremos reseñar que en la categoría profesional de esta cabeza parlante que aparece como inserto en pantalla, en su versión española, aparece como <b>miembro del Gabinete de Nixon</b> y no como Secretario de Defensa, que es lo que nos dice el audio.  |   |

### 5.4.3 Reflexión

En este bloque de los referentes de carácter social observamos que hay mayor número de chistes internacionales lo que facilita al público de la CM y LM su llegada, si bien, sigue siendo opaca la llegada de algunos referentes enmarcados en la CO, como el caso de *Why we fought* o Gordon Coates.

Es evidente que ante referentes insertados en pantalla o de canciones como BBS y Cotton Curtain o la versión de la canción de COPS se ha obviado cualquier tipo de traducción, lo que además de pérdida de información al RM es una pérdida de posibilidad de guiño y sonrisa al espectador. Por otro lado hay una tendencia a la domesticación y adaptación en siglas (NAAC) y entidades como Smithsonian, Telón de Algodón.

Aparecen gran cantidad de expertos reales que distorsionan y deconstruyen la información dada: Leonard Maltin, Harvey Weinstein, Aldrin, Eagleburger. Es interesante la intervención con gran carga irónica de alguna de estas cabezas parlantes que no supone un reto para el traductor, aunque su verdadero funcionamiento dependerá del conocimiento cultural y social del RM.

## 5.5 Bloque III: Referentes Culturales

En este último bloque presentamos referentes de carácter cultural y los ejemplos que aparecen en las tres películas.


### 5.5.1 Introducción

Los referentes de carácter cultural constituyen la identidad, nuestra identidad con la que nos reconocemos (Werner, 2010: 59). Aquello con lo que nos identifican, por ejemplo las formas en las que se dirigen a nosotros y a nuestra comunidad (CSA, FS y OL) y también con lo que nos sentimos identificados, como pueden ser ciertos productos o canciones, como *Sweet Chariot*. También forman parte de este grupo las normas de comportamiento, los himnos, el juramento de lealtad a la bandera, etc. Los artículos que consumimos también nos definen, aquí veremos algunos productos reales y otros ficticios. Las películas y los actores con los que nos identificamos y reconocemos. También hemos incluido en este apartado algo que define a la identidad de una comunidad: el habla, a pesar de no encajar directamente en la división de referentes extralingüísticos de Nedergaard-Larsen (1993) si consideramos los aspectos lingüísticos dentro de los referentes de carácter cultural. Veremos ejemplos de AAVE (African American Vernacular English), inglés vernacular afroamericano, a veces llamado Ebonics.

### 5.5.2 Fichas de los referentes de carácter cultural



Por último, presentamos las fichas pertenecientes a cada una de las tres películas y en las que se muestran y analizan los textos en los que aparecen los referentes de carácter cultural.

#### 5.5.2.1 CSA Ficha nº 1 Niggerhair

| CSA Ficha nº 1 Niggerhair   | TCR 01:00:29   |
|---|--|
| Contexto  |  |
| <p>El presente anuncio forma parte de los spots anunciados por televisión entre los intermedios de la emisión del documental CSA que estamos, tanto espectadores del cine como de la televisión, viendo en ese momento. El spot de <i>Niggerhair</i> sigue exactamente las mismas pautas de presentación y el mismo formato que el antiguo anuncio de los cigarrillos <i>Marlboro</i>. La cajetilla de cigarrillos presenta el mismo color rojo y blanco que el de <i>Marlboro</i>. Este detalle suponemos no pasa desapercibido al espectador de LO y de LM.</p> <p>En el anuncio vemos a unos vaqueros en las praderas norteamericanas con sus caballos. Al final del anuncio uno de los vaqueros se enciende un cigarrillo y se presenta la marca.</p> |  |
|   |  |
| Fotograma (izda) Imágenes de los productos reales que hace referencia (centro y dcha)   |  |
| Texto Original  | Texto Traducido  |
| (audio): Fall out here means more than corraling a young buck. It's a time of crisp, clean morning air and the sound of a thundering stampede. It's a time when horses come down from the high pasture. And a man prepares for another tough winter. It's time for a <b>Niggerhair</b> . An American cigarette.   | (audio): Aquí el otoño significa algo más que capturar un potro. Es una época con aire puro y fresco por la mañana. Resuena el tronar de una estampida. Los caballos bajan de los altos pastos. Y el hombre se prepara para otro duro invierno. Es el momento para un <b>Niggerhair</b> . Un cigarrillo americano. |
| Humor   | Estrategia   |

|   |  |
|---|--|
| <p>El anuncio y marca del producto juegan con la imagen que nos recuerda directamente al antiguo anuncio de <i>Marlboro</i>. El chiste está basado en referentes culturales inherentes a la cultura origen: referentes pertenecientes a la esfera de conocimiento y al contexto sociocultural de la Cultura Origen, en este caso lo que representa una marca de cigarrillos típicamente norteamericana. Obviamente el chiste no solo está en la repetición de esta marca sino en el nombre del producto que es altamente despectivo a la vez de extraño. Gracias a la internacionalidad de ciertos productos norteamericanos consideramos que este referente no pasará desapercibido al RM.</p> | <p>Como chistes basados en el conocimiento de cultura origen por regla general este tipo de chistes suelen motivar la adaptación, lo que se ha hecho en subtitulado: <i>Peloafro</i>.</p> <p>Por otro lado, en doblaje se ha optado por dejar el producto con el mismo nombre original, un préstamo, lo que puede, a cierto tipo de espectadores pasar desapercibidos que no comprendan la gradación de insulto que es la palabra <i>Nigger</i>.</p> |
| <b>Análisis</b>   |  |
| <p>Cualquier atisbo de ironía con el nombre del producto en la versión doblada se pierde, ya que mantienen el nombre del producto en su VO.</p> <p>En el epílogo se desvela el misterio de este producto que estuvo a la venta a principios del siglo pasado. Cambiaron el nombre, por <i>Biggerhair</i>. En doblaje se vuelve a extranjerizar y dejar el nombre del producto en su versión anglosajona y en subtitulado se domestica y se adapta a un <i>Pelazo</i>.</p>   |  |


## 5.5.2.2 CSA Ficha n°2 Pledge allegiance

| CSA Ficha nº2 Pledge allegiance   |  | TCR 01:22:31   |  |
|---|--|--|--|
| Contexto  |  |  |  |
| El juramento de lealtad de los Estados Unidos y su bandera suele escucharse en acontecimientos públicos y en las aulas de los colegios públicos en donde se suele recitar antes de clase, como es el caso que vemos en la película.   |  |  |  |
| Texto Original  |  | Texto Traducido  |  |
| (Niños): I pledge allegiance to the flag of the Confederate States of America, and to the republic for which it stands, one nation under God, indivisible, with liberty and justice for all white people. Amen.   |  | Se ha dejado en su versión original en inglés. No se ha traducido. |  |
| Humor   |  | Estrategia   |  |
| Nacional.   |  | Omisión.   |  |
| Análisis  |  |  |  |
| Aparecen dos claras modificaciones en el texto original del juramento que no pasan desapercibidas. El nombre del país, <i>The Confederate States of America</i> y el final <i>for all white people</i> . En doblaje se ha optado por no traducir el juramento y dejarlo en su VO. Se ha perdido la referencia y el chiste.  |  |  |  |
| Mientras los niños recitan el juramento, vemos varias imágenes de monumentos de Washington DC y ya en el aula, junto a los niños en pie, mano en el pecho y la profesora recitando, una imagen de George Washington y Jefferson y la bandera confederada. Al fondo un chico negro limpiando con el uniforme naranja que se lleva en las cárceles. [Consultado en <a href="http://www.alternatehistory.com/discussion/showthread.php?t=92949">http://www.alternatehistory.com/discussion/showthread.php?t=92949</a> 15/04/17]. |  |  |  |
| <div></div>  |  |  |  |
| Fotogramas de la escena   |  |  |  |

### 5.5.2.3 CSA Ficha nº 3 Sweet Chariot

| CSA Ficha nº 3 Sweet Chariot<br>canción   | TCR 00:10:25  |
|---|---|
| Contexto  |   |
| <p><i>Sweet chariot</i> es un espiritual negro basado en uno de los profetas en la Biblia. La letra de la canción hace referencia al sentido de libertad al partir a la otra vida. En la proyección de la película muda <i>The haunt of dishonest Abe</i> dentro del documental CSA, escuchamos una canción de la cual leemos la letra en pantalla en los intertítulos entre escena y escena. En esta escena aparece Lincoln disfrazado de negro cantando <i>Sweet Chariot</i>. Espiritual muy conocido en EEUU. [Consultado en <a href="http://es.audionetwork.com/production-music/swing-low-swing-chariot20910.apsx">http://es.audionetwork.com/production-music/swing-low-swing-chariot20910.apsx</a> el 15/04/17].</p>   |   |
| Texto Original  | Texto Traducido   |
| <p>"Swing low <i>sweet chariot!</i> Comin' fo' to carry me home..."</p>   | <p><i>Oh, cuando los santos van marchando.</i></p>  |
| Humor   | Estrategia  |
| <p>Estrechamente ligado y perteneciente a la Cultura Origen e identidad de la nación.</p>   | <p>Se ha realizado una Adaptación-Trasposición ya que se reemplaza el elemento cultural de la CO con otro conocido por la CM y en donde, además, añadimos elementos lingüísticos para su comprensión.</p> |
| Análisis  |   |
| <p>En el doblaje se ha añadido información. Se han adaptado las letras de otra canción reconocida en la LM como el prototipo de espiritual negro. Se ha hecho una domesticación con: "Cuando los santos van marchando", es seguramente el referente de canción espiritual negra más común entre el RM español de España, pero claramente no es el mismo texto. A esto se le añade que el sonido, el acompañamiento musical con piano de <i>Sweet Chariot</i>, no coincide con el espiritual <i>When the Saints go marchin' in</i> y en pantalla leemos otra letra distinta a la que cantan y recitan. Esto podría provocar cierto grado de extrañeza a un público que tenga conocimientos en lengua inglesa y conozca el espiritual negro.</p> <div data-bbox="577 1563 1024 1904" data-label="Image"> </div> <p>Fotograma de la escena</p> |   |


## 5.5.2.4 CSA Ficha nº 4 Coon

| CSA Ficha nº 4 Coon   | TCR 00:46:36   |
|---|--|
| Contexto  |  |
| <p>La marca <i>Coon Chicken Inn</i> era una cadena de restaurantes que abrieron en 1925 en Salt Lake City. Enseguida tuvo éxito y a finales del 29 abrieron otro restaurante en Seattle y uno más en Portland. Tuvieron mucho éxito, ofrecían música y cabaret dentro del establecimiento. Las estrategias para atraer al público se servían de una cabeza tridimensional enorme de un negro y los clientes entraban atravesando la boca. Dentro del local, el logo coloreado estaba en todas partes: platos, menú, vasos, etc. Sobrevivió sorprendentemente hasta los años 50.</p> |  |
|    |  |
| <p>Imágenes de la cadena de Restaurante Coon Chicken Inn</p>  |  |
| <p>Coon<sup>38</sup></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. raccoon.</li> <li>2. <i>Slang: Disparaging and Offensive</i> : a black person.</li> <li>3. a rustic or undignified person.</li> </ol> <p>[Consultado en <a href="http://www.dictionary.com">www.dictionary.com</a> el 13/04/17].</p>   |  |
| Texto Original  | Texto Traducido  |
| <p>(Camarera): At the <b>Coon</b> Chicken Inn, we aim to please. The best 100% mammy made family style meals. You can taste the love.</p> <p>(Niña): I like the white meat.</p> <p>(Niño): I'm breast man.</p> <p>(Matrimonio): We just love it here!</p> <p>(Camarera): You'll just keep holling, "Gal, fetch me some more"!</p> <p>(Voz off): Look for that wide mouth <b>coon</b> near you.</p>  | <p>(Camarera): En el <b>Negrito Pollo frito</b> nos gusta complacerle. Tenemos la mejor comida 100% casera, como la de mamá. Se nota el sabor del amor.</p> <p>(Niña): Me gusta la carne blanca.</p> <p>(Niño): Soy hombre de pechuga.</p> <p>(Matrimonio): Nos gusta venir aquí.</p> <p>(Camarera): No va a parar de chillar: "¡Chica, trae más, vamos!"</p> <p>Nos encontrará donde <b>el negro</b> de la gran</p> |


<sup>38</sup> Congo, conga

1. Mapache.
2. Argot: Despectivo y ofensivo para una persona negra.
3. Persona tosca o poco digna.



|   |  |
|---|--|
|   | bocaza.  |
| <b>Humor</b>  | <b>Estrategia</b>  |
| Podríamos catalogarlo como chiste lingüístico y de interpretación subjetiva de una comunidad, pese a su carga tremendamente despectiva. Algo que no se aprecia (el aspecto ofensivo) en la traducción.  | Dos adaptaciones muy distintas para <i>Coon</i> . <i>Negrito</i> y <i>negro</i> parecen ser los términos más empleados en doblaje independientemente de la procedencia del vocablo y de su carga intencionadamente hiriente. |
| <b>Análisis</b>   |  |
| <p>No se mantiene la ironía del nombre del producto, todo lo contrario, se suaviza bastante. Dos vocablos: negro y negrito, para una misma palabra que además vemos sobreimpresa en pantalla. En el anuncio de la cadena de restaurantes los personajes parecen sacados de otra época. Colores saturados y primeros planos con caras de satisfacción por servir y consumir pollo frito.</p> |  |
| <div></div> <p>Fotogramas de la película</p>   |  |


## 5.5.2.5 CS Ficha nº 5 Jigaboo

| CS Ficha nº 5 Jigaboo   | TCR<br>00:39:00<br>01:12:56   |
|---|---|
| <b>Contexto</b>   |   |
| Textos pertenecientes a dos anuncios que publicitan distintos productos pero que emplean la misma palabra: <i>Jigaboo</i> .<br>Por un lado, <i>Darky</i> , pasta dentífrica (real).<br>Y por otro, <i>Cloephus</i> , serie televisiva ficticia, pero que se asemeja bastante a otras como al personaje de Steve Urkel en <i>Cosas de Casa</i> .   |   |
| Texto Original  | Texto Traducido   |
| (Voz en off): Can you stand it boss?<br>Can you take all these microscopic shiners gleamin' yo' teefus? Gonna That's it.<br>Aw' rite? Now, That's the power of darky, mmm darky...<br>(Personaje): For a shine that's <b>jigaboo</b> bright.  | (Voz en off): ¿Puedes aguantarlo, jefe?<br>¿Puede hacer que esos limpiadores microscópicos le den una sonrisa brillante?<br>Pues adelante, así. Muy bien. Este es el poder de <i>Darky</i> . Mmm, Darky. Sí...<br>(Personaje): Darky, <b>Negro</b> resplandeciente. |
| (Voz en off): Follow the antics of America's favourite <b>jigaboo</b> , Cloephus.   | (Voz en off): Siga las peripecias del <b>negro</b> favorito de América, Cloephus...   |
| Humor   | Estrategia  |
| Podríamos catalogarlo al igual que el anterior caso, como chiste lingüístico y nacional, de interpretación subjetiva de una comunidad, pese a su carga tremendamente despectiva. Algo que no se aprecia (el aspecto ofensivo) en la traducción.   | Adaptación en doblaje que ha neutralizado cualquier marca y aparece como <b>Negro</b> .<br><br>Fotograma de la escena   |
| <b>Análisis</b>   |   |
| El anuncio entero utiliza AAVE, que se ha omitido por completo en LM. Además el término Jigaboo se ha neutralizado por completo.<br>Jigaboo <sup>39</sup><br>Slang: Extremely Disparaging and Offensive.<br>1. a contemptuous term used to refer to a blackperson.<br>2. Insulting name for "a black person", 1909, perhaps from <i>jig</i> (q.v.), which had been applied insultingly to persons since late 18c., and ending from bugaboo.<br><br>Bugaboo: something that causes fear or worry; bugbear; boggy. [Consultado en <a href="http://www.dictionary.com">www.dictionary.com</a> el 1/8/ 2017]. |   |

<sup>39</sup> Argot: extremadamente despreciativo y ofensivo.

1. Término despectivo usado para referirse a un negro.  
2. Nombre insultante para una persona negra, 1909, tal vez de jig-baile que había sido utilizado como insulto a personas desde finales del s. XVIII, Y terminación de bugaboo. Pesadilla algo que causa miedo o preocupación; pesadilla; espantajo. [Consultado en [www.dictionary.com](http://www.dictionary.com) el 1/8/2017].


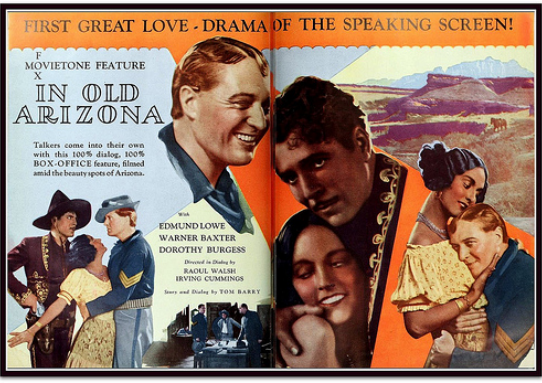
### 5.5.2.6 CSA Ficha nº 6 Sambo

| CSA Ficha nº 6 Sambo  |  | TCR 00:13:55  |  |
|---|--|---|--|
| Contexto  |  |   |  |
| Al igual que en otros anuncios en el epílogo de la película se nos explica que hubo varios productos con este nombre. No como limpiador para motores pero sí una cadena de restaurantes y también existe un cuento infantil con dicho nombre-vocablo.   |  |   |  |
| Texto Original  |  | Texto Traducido   |  |
| <p>(Duke Cooter): <b>Sambo</b> X-15 is specially formulated for the way America drives. It blasts and cleans away <b>those stubborn black deposits</b> that <b>rub</b> your enginal power.</p> <div></div> <p>Fotograma de la escena</p>   |  | <p>(Duke Cooter): <b>Sambo</b> X-15 ha sido formulado especialmente para la manera en que se conduce en América. Arranca y destruye <b>esa carbonilla negra</b> que <b>roba</b> la potencia de tu motor.</p>  |  |
| Humor   |  | Estrategia  |  |
| Podríamos catalogarlo como chiste lingüístico y nacional, de interpretación subjetiva, con cariz despectivo. Algo que no se aprecia (el aspecto ofensivo e irónico) en la traducción.   |  | Otro caso más en los que los productos comerciales en la versión de doblaje se dejan en su versión original, preserva todo el TO lo que a veces puede provocar extrañeza. En este caso no nos parece que sea así, pero sí que se puede llegar a perder ese matiz de la palabra <i>Sambo</i> . En subtulado han optado por la domesticación algo amplificada, lo denominaron <b>Zumbón</b> X-15. |  |
| Análisis  |  |   |  |
| <p>Pérdida de carga irónica.</p> <p>Sambo<sup>40</sup></p> <p>1. Slang an archaic and taboo Word for a Black person: once used as a term of address</p> <p>2. archaic the offspring of a Black person and a member of another race or a mulatto. [Consultado en <a href="http://www.dictionary.com">www.dictionary.com</a> el 15/08/17].</p> <p>(from American Spanish zambo a person of Black descent; perhaps related to Bantu nzambu monkey)</p> <p>Zambo</p> <p>3. adj. Dicho de una persona nacido de de negro e India.</p> <p>4. m. Mono americano que tiene unos seis decímetros de longitud, y la cola prensil y casi tan larga como el cuerpo. Tiene el pelaje de color pardo amarillento, como el cabello de los mestizos zambos, hocico negro y una mancha blanca en la frente, rudimentales en los pulgares de las manos, muy aplastadas y abiertas las narices, y fuertes y acanaladas las uñas. [Consultado en <a href="http://www.rae.es">www.rae.es</a> el 15/08/17].</p> |  |   |  |


<sup>40</sup> 1. Argot: palabra arcaica y tabú para designar una persona negra: se usó como un término para dirigirse.

2. Arcaico: la descendencia de un negro y un miembro de otra raza o un mulato. [Consultado en [www.dictionary.com](http://www.dictionary.com) es 15/08/17] (del zambo español americano una persona de descendencia negra, quizás relacionada con el mono bantú nzambu).

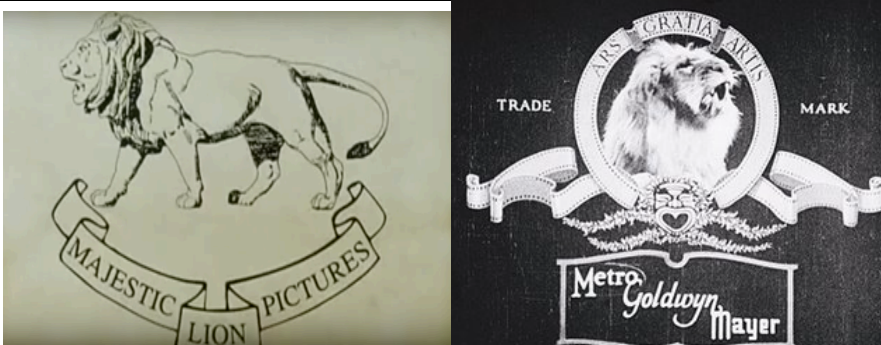
## 5.5.2.1 y 5.5.2.2 FS Fichas nº 1 y nº 2 Al Jolson y Old Arizona

| FS Ficha nº 1 y 2 Al Jolson y Old Arizona  | TCR 00:10:26  |
|--|---|
| <b>Contexto</b>  |   |
| Al Jolson fue el actor (y cantante) principal en <i>The Jazz Singer</i> (Alan Croslan, 1927) la primera película sonora.<br><i>In Old Arizona</i> (Irving Cummings, 1928) es un western basado en el personaje Cisco Kid, fue el primero dentro de su género que utilizó el sonido y además con un cantante.   |   |
| Texto Original   | Texto Traducido   |
| (Leonard Maltin): Conventional film history tells us that <b>Al Jolson</b> sang in 1927 and “ <b>In Old Arizona</b> ” you could hear the sound of bacon frying. Well, that's the late '20s. Here in 1908, Colin McKenzie had figured out a way in making this epic, battle-torn film to have gun fire, to have horses' hoof beats He recorded it all and it all came through. And, most of all, he had dialogue. | (Leonard Maltin): La historia del cine dice que <b>Al Jolson</b> cantó en 1927 y que en la película en “ <b>El Viejo Arizona</b> ” se oía el ruido bacon friéndose, es afinales de los años 20. Y en 1908 tenemos a un Colin McKenzie que filma una película, disparos, galopes de caballos: lo grabó todo, ahí está y además grabó los diálogos. |
| He just forgot one thing: All of his subjects talking were Chinese. And while he figured out a way to record them, he didn't think of making subtitles. It was his fatal flaw.   | Pero se le olvidó un detalle: todos los diálogos eran en chino y ocupado en la grabación no pensó en hacer subtítulos, ese fue su gran error.   |
| Audiences just walked out in droves. They couldn't understand a word. They were amused by the novelty for a few minutes of hearing sound, but then when they couldn't figure out what anybody was saying, they just lost interest.   | El público se marchaba de la sala. No entendían nada. Durante unos minutos se quedaban asombrados, como no entendían lo que decían, perdían el interés.   |
| Humor  | Estrategia  |
| Internacional.   | Mantiene el nombre igual del experto que habla.   |
| <b>Análisis</b>  |   |
| Vemos al experto Leonard Maltin que nos certifica que la película de Mckenzie <i>The War season</i> (1908) se escuchó antes que <i>The jazz singer</i> . La ironía y carga humorística se encuentra en el anécdota que, en la primera película sonora, hablan en chino en un país anglosajón.  |   |
|   |   |
| <i>The Jazz singer</i> , fotograma / <i>In Old Arizona</i> , cartel  |   |

### 5.5.2.3 FS Ficha nº 3 Salome


| FS Ficha nº 3 Salome  | TCR 00:14:05  |
|---|---|
| <b>Contexto</b>   |   |
| Durante los comienzos del cinematógrafo y las producciones, la Biblia fue una de las grandes fuentes para realizar los argumentos de los nuevos realizadores. Griffith, entre otros, fue uno de ellos con su <i>Judith de Bethulia</i> . <i>Salome</i> , es un impresionante simulacro de las primeras grandes producciones (López Ligeró, 2015: 49).                                 |   |
| Texto Original  | Texto Traducido   |
| (Narrador): Soon he announced his intention to make a 20-minute film based on the tale of <b>Salome and John the Baptist</b> . Colin's adaptation was loose and imaginative.  | (Narrador): Pronto anuncia su intención de rodar una película de 20 minutos sobre <b>Salomé y San Juan Bautista</b> . La adaptación de Colin era libre e imaginativa. |
| Humor   | Estrategia  |
| Pertenece a la esfera de conocimiento de la CO.   | Omisión.  |
| <b>Análisis</b>   |   |
| A lo largo de FS encontraremos múltiples referencias a esta obra maestra de Colin McKenzie, es el gran tesoro, la única copia, que Peter Jackson descubre finalmente. Se ha realizado una recreación al estilo de las grandes producciones, de hecho utilizaron igualmente, gran cantidad de extras (información procedente de los capítulos extras del DVD, <i>Behind the Bull</i> . |   |
|   |   |
| Fotogramas de la escena   |   |

## 5.5.2.3 FS Ficha nº 3 Majestic Lion Pictures


| FS Ficha nº 3 Majestic Lion Pictures   | TCR 00:28:35   |
|--|--|
| <b>Contexto</b>  |  |
| Los estudios más conocidos dentro de la historia del cine son los de Hollywood y entre ellos encontramos: <i>Metro Goldwyn Mayer</i> , <i>Warner Bros.</i> , <i>Paramount</i> y <i>Universal</i> , entre otros. En este primer referente aparece el logo de Majestic Lion Pictures que, al estilo de los primeros estudios, realizaba producciones bíblicas al modo de Cecil B. de Mille y Griffith. |  |
| Texto Original   | Texto Traducido  |
| (Narrador): By 1929, Solomon's studio, <b>Majestic Lion Pictures</b> , was turning out a dozen pictures a year, all drawn from the Bible   | (Narrador): En 1929 el estudio de Solomon, <b>Majetic Lion Pictures</b> , producía una docena de películas al año todas con argumentos bíblicos. |
| Humor  | Estrategia   |
| Internacional, no hay problema en la traducción porque no depende del mecanimo que se utilice de LO a LM, depende del conocimeinto que se tenga.   | En este caso se ha optado por la omisión y se ha dejado el mismo nombre, lo cual, facilita su comprensión que además viene añadido de imagen.    |
| <b>Análisis</b>  |  |
|  <p>Fotograma de la escena y fotografía de la MGM</p>  |  |



#### 5.5.2.4 FS Ficha nº 4 Palermo Motion Picture

| FS Ficha nº 4 Palermo Motion Picture  | TCR 00:31:49  |
|---|---|
| <b>Contexto</b>   |   |
| La implicación de la mafia en los estudios de Hollywood fue real, la Warner se vio envuelta en un juicio por ello. El estudio Palermo Motion Picture no existió.  |   |
| Texto Original  | Texto Traducido   |
| (Narrador): Early in 1931, Colin received a telegram from the <b>Palermo Motion Picture Company</b> . <b>The Palermo brothers</b> were ruthless and unscrupulous money men who now owned Rex Solomon's assets, including <i>Salome</i> .  | (Narrador): A principios de 1931, Colin recibió un telegrama de la empresa <b>Palermo Motion Picture</b> . Los <b>hermanos Palermo</b> era unos usureros sin escrúpulos que habían adquirido los bienes de Rex Solomon incluida <i>Salomé</i> . |
| Humor   | Estrategia  |
| Internacional.  | Omisión, se deja el mismo nombre en inglés.   |
| <b>Análisis</b>   |   |
| <div>  <p>La carga irónica del referente se mantiene, a la información dada se le incluye imágenes y audio. Vemos Imágenes de fotografías en blanco y negro de los que se supone son gánsters.</p> </div> |   |
| Fotograma de la escena  |   |

## 5.5.2.5 FS Ficha nº 5 Photinia aquefolium

| FS Ficha nº 5 Photinia aquefolium   | TCR 00:11:56   |
|---|--|
| <b>Contexto</b>   |  |
| <p>Planta inexistente, “creada para la ocasión”. Es cierto que el comienzo del color en pantalla era tremendamente caro, pero no incluía los extractos de ninguna planta.</p> <p>Colin McKenzie en su trayectoria –cronológica- y obsesiva por las imágenes, consigue una especie de emulsión que produce un efecto similar al color. La planta se encuentra muy lejos, en Tahití. Para poder hacer 22 segundos de película a color, tardaron cuatro meses y medio.</p> |  |
| Texto Original  | Texto Traducido  |
| (Narrador): There was only one problem: the key ingredient was <b>photinia aquefolium</b> , a berry found only in the islands of Tahiti.  | (Narrador): Solo había un problema el ingrediente principal era la <b>photinia aquefolium</b> una baya que solo se encuentra en las islas de Tahití. |
| Humor   | Estrategia   |
| Esfera del conocimiento de la CO.   | Omisión.   |
| <b>Análisis</b>   |  |
| <p>En pantalla vemos un dibujo al estilo de las láminas antiguas de los libros de ciencia y una foto (en blanco y negro) de los hermanos McKenzie en barco.</p>   |  |
|  <p style="text-align: center;">PHOTINIA <i>aquefolium</i></p>  |  |
| Fotograma de la escena  |  |



### 5.5.2.6 FS Ficha nº 6 Bush

| FS Ficha nº 6 Bush   | TCR<br>a) 00:19:37<br>b) 00:20:00<br>c) 00:37:16   |
|--|--|
| Contexto   |  |
| <p>Lo que se conoce como <i>bush</i> en Nueva Zelanda- es una vegetación autóctona densa del país. En Nueva Zelanda este tipo de paisaje, tiene una función comparable a la de la conquista del oeste de los Estados Unidos: fue la primera frontera de los colonizadores europeos ya que era inexpugnable de lo tupido que era y es por donde se forjaron los aspectos más admirados de Nueva Zelanda. Es justo aquí donde McKenzie demuestra su adaptación (ahora la llamada resiliencia), independencia y persistencia ante los obstáculos a los que se enfrenta. Este bosque es lo que hace que la historia de este film sea tan convincente, la variedad y sutileza en la que se presentan en FS estos estereotipos culturales acerca de la historia y sociedad neozelandesa (Bennet y Bernie, 2011: 272)<sup>41</sup>.</p> |  |
| Texto Original   | Texto Traducido  |
| <p>a) (Peter Jackson): Yeah, that could mean that it's in an area where the vegetation kinda grows quickly. Because, you know, what better way to hide a place like this than for the jungle and for the <b>bush</b> to grow back over it.</p> <p>b) (Narrador): The team headed into the primordial west coast <b>bush</b>. Deep into the last great unexplored region of forest in New Zealand.</p> <p>c) (Narrador): Colin McKenzie's lost city has been released from the strangle hold of the western <b>bush</b>.</p>  | <p>a) (Peter Jackson-subtitulado): Podría estar en una zona donde la vegetación crece rápido, una zona pantanosa. Es el tipo de zona perfecta para que la selva se desarrolle.</p> <p>b) (Narrador): El equipo se adentró en el tupido <b>bosque</b> de la costa oeste en una extensa región inexplorada de Nueva Zelanda.</p> <p>c) (Narrador): La ciudad perdida de Colin McMakenzie había sido liberada de las garras de la <b>selva</b>.</p> |
| Humor  | Estrategia   |
| <p>Nacional: interpretación subjetiva de un grupo. Para el público de la CM si desconocen lo que implica este tipo de vegetación tan característico de esta nación,</p>  | <p>Tenemos tres ejemplos distintos de estrategia traductológica para <i>bush</i>.</p> <p>a) Omisión, no se ha traducido,</p>   |


<sup>41</sup> This journey into New Zealand bush is one of the most important ways in which Fogotten Silver specifically on New Zealand myths to make its narrative so compelling. In New Zealand popular culture with the native bush and its associated landscape plays a similar function as the western frontier does in American folklore, or the outback does in Australian mythology. It is the bush which served as a frontier for early European colonists, and as the place where the more admired aspects of supposed New Zealand character were forged and where McKenzie demonstrate his resilience, independence and persistence in the face obstacles. (Bennett y Beirne (eds.), 2011: 272. Making Film and Television Histories: Australia and New Zealand).

|   |  |
|---|--|
| <p>pasa desapercibido y se entremezclan los términos.</p>   | <p>desaparece del texto.</p> <p>b) Domesticación <i>bush</i>, como bosque genérico.</p> <p>c) Ampliación, seguramente por las imágenes que lo acompañan (enredaderas y plantas trepadoras que cubren unas ruinas. Se ha adaptado a <i>selva</i>.</p> |
| <p><b>Análisis</b></p>  |  |
| <p>Imágenes de la expedición que observa mapas y luego se adentran en unos bosques en los que atraviesan ríos para finalizar en un decorado en ruinas invadido por la selva y las lianas.</p> |  |

### 5.5.2.7 FS Ficha nº 7 Stan Wilson

| FS Ficha nº 7 Stan Wilson  | TCR 00:21:01- 21:24   |
|--|---|
| <b>Contexto</b>  |   |
| <p>Las escenas del Payaso Stan, <i>Stan the Man</i>, están inspiradas en auténticas películas neozelandesas de aquella época, como las de Ruddall Hayward, que iba de pueblo en pueblo para hacer sus películas utilizando a los lugareños como actores. Tardaba cinco días en hacer la películas y el fin de semana las proyectaba. La gente venía de todas partes para verse en lo que llamaban “comedias comunitarias” y, según cuentan Peter Jackson y Costa Botes en los extras del DVD (<i>Behind the bull</i>), les pareció la oportunidad perfecta para rendir un merecido homenaje a estos auténticos pioneros dentro del contexto la ficción neozelandesa.</p> |   |
| Texto Original   | Texto Traducido   |
| <p>(Sam Neill): And there was an old chap there, called <b>Stan Wilson</b>, who worked in the laboratory. And it was always rumored that <b>Stan</b> had been a little bit damaged by chemicals that were no longer used in the laboratory but he was a lovely old bloke, and good to have a yarn with over afternoon tea and he'd talk about the early days of cinema in New Zealand.</p>   | <p>(Sam Neill): Yo conocí a un señor mayor llamado <b>Stan Wilson</b> que trabajaba en el laboratorio. Se decía que el pobre <b>Stan</b> estaba un poco afectado por los productos químicos que se usaban en los laboratorios entonces era el último superviviente de esos técnicos. Pero era una delicia charlar con él con un té delante cuando te contaba los inicios del cine en Nueva Zelanda.</p> |
| Humor  | Estrategia  |
| <p>Chiste nacional que depende de la interpretación subjetiva de un grupo y ligado a la CO.</p>  | <p>Se ha dejado su nombre original.</p>   |
| <p>Las filmaciones que vemos de las películas de Stan se han realizado para la ocasión siguiendo la estética y técnica de la época. Lo curioso es que quiere mantener una relación violenta en todos sus números que realiza, algo increíble para aquella época. Según aparece posteriormente en la filmación (00:22:30), Leonard Maltin lo califica como “payaso patético y nada gracioso”.</p> <p>Este referente pierde todas las connotaciones al estar tan estrechamente ligado a la CO y tener el sentido del humor nacional.</p>   |   |


## 5.5.2.8 FS Ficha nº 8 Rodney King

| FS Ficha nº 8 Rodney King Tape   | TCR 00:25:44  |
|--|---|
| <b>Contexto</b>  |   |
| Rodney King, taxista afroamericano, se hizo famoso en 1991 por la grabación de su detención por parte de la policía de Los Ángeles. En la cinta se ve a cuatro miembros del cuerpo de la policía que lo apalean con porras mientras Rodney King está indefenso en el suelo. Por este acontecimiento, y su posterior juicio, provocó unos disturbios en la ciudad que se hizo extensivo a otras ciudades estadounidenses. A día de hoy todavía se puede ver la grabación en la red. [Consultado en <a href="https://youtu.be/8Coui6SpO2E">https://youtu.be/8Coui6SpO2E</a> el 1/08/17]. |   |
| Texto Original   | Texto Traducido   |
| (Leonard Maltin): Stan was in the wrong place, at the wrong time, with the wrong sense of humor.<br>But what happened was, since Colin was filming all of this, it was sort of a forerunner of the <b>Rodney King tape</b> . Sixty years before that ever came to light because he had evidence of all these. Secret-Service-type policemen beating the living daylight out of poor Stan the Man.  | (Leonard Maltin): Stan estaba en el lugar el momento y con el sentido del humor inadecuados. Pero como Colin lo filmó todo, quedó constancia de este precedente de <b>la grabación de Rodney King</b> 60 años antes de los métodos de la escolta. De cómo la policía golpea a plena luz del día al pobre payaso Stan. |
| Humor  | Estrategia  |
| Esta referencia humorística entraría en la clasificación Internacional, dado el alcance que tuvo, pero debido al tiempo transcurrido, es posible que esta referencia quede obsoleta para algunos espectadores.   | No hay estrategia, se deja el nombre en original.   |
| <b>Análisis</b>  |   |
| Añadimos imágenes de FS y del original de Rodney King.   |   |
|    |   |
| Fotograma de la escena / Fotograma de la detención de Rodney King  |   |

### 5.5.2.1 OL Ficha nº 1 The soviets

| OL Ficha nº 1 The soviets   | TCR 00:03:22   |
|---|--|
| <b>Contexto</b>   |  |
| El contenido de este fragmento está basado en hechos reales, aunque aquí nos aparecen distorsionados. Tras el viaje de Gagarin y el triunfo en Corea, Berlín y Cuba, los americanos tenían como primera prioridad el viaje a la luna, según la película. La realidad es que tanto Corea como Berlín fueron divididos en territorios comunistas y no comunistas, en 1962 se realizó el embargo a Cuba para evitar que se convirtiera en una amenaza militar. |  |
| Texto Original  | Texto Traducido  |
| (Narrador): <b>The soviets</b> had one in Korea, Berlin and Cuba. All that was left was the moon and they would anything to be there first.   | (Narrador): <b>Los soviéticos</b> habían ganado en Corea, Berlín y Cuba. Solo quedaba la luna y harían lo que fuera por llegar los primeros. |
| Humor   | Estrategia   |
| Chiste ligado al conocimiento de la CO.   | Traslado sencillamente de un vocablo por otro sin problemas de recepción.  |
| <b>Análisis</b>   |  |
| En imágenes vemos la salida de cohete en contrapicado.<br>Este referente, para parte del público puede pasar desapercibido, dependerá de su conocimiento histórico y de la CO.  |  |

## 5.5.2.2 OL Ficha nº 2 El danubio azul

| OL Ficha nº 2 El danubio azul<br>(audio)  | TCR 00:10:47   |
|---|--|
| Contexto  |  |
| Tras varias reuniones entre Walt Disney y Von Braun, el narrador nos comenta los siguiente mientras de fondo se escucha el comienzo de <i>El danubio azul</i> , de Johan Strauss, que es parte de la banda sonora en la película de 2001 <i>Odisea en el espacio</i> (Stanley Kubrick, 1968).   |  |
| Texto Original  | Texto Traducido  |
| (Narrador): After several meetings with Walt Disney an idea took shape. Only Hollywood, the dream factory itself, could transform a dull rocket launch which no one could any notice of into a mega production and Stanley Kubrick was about to convince the last doubters.   | (Narrador): Tras varias reuniones con Walt Disney surgió una idea. Solo Hollywood que se dedicaba a crear sueños podría transformar el soso lanzamiento de un cohete en el que nadie se habría fijado, en una emocionante superproducción. Stanley Kubrick estaba a punto de convencer a los últimos escépticos. |
| Humor   | Estrategia   |
| Esfera del conocimiento de la CO.   | Omisión.   |
| Análisis  |  |
| <p>Imágenes de Walt Disney junto a Von Braun que observa una maqueta de un cohete. Lo interesante de este referente (audio) es el guiño irónico al espectador que se le da, por un lado, dando la información de que es Hollywood a quien se le encarga la grabación y el mundo de los sueños de Disney y por otro el audio que hace referencia a la película de Stanley Kubrick.</p>  <p>Fotogramas de la escena</p> |  |

### 5.5.2.3 OL Ficha nº 3 Jack Torrance

|  |   |
|--|---|
| <b>OL Ficha nº 3 Jack Torrance</b><br><b>Productor</b>   | <b>TCR 00:13:58</b><br>a) Narrador<br>b) Cabeza parlante  |
| <b>Contexto</b>  |   |
| Jack Torrance (Jack Nicholson) es el principal personaje en <i>El resplandor</i> / <i>The shining</i> (Stanley Kubrick, 1980). Aquí se repite el nombre pero el personaje es un productor.   |   |
| <b>Texto Original</b>  | <b>Texto Traducido</b>  |
| <p>a) (Narrador): On the eve of the moon shot, NASA turned to Hollywood the realm of make believe, and in particular to <b>Jack Torrance</b>, a very young producer of Paramount. He now lives in NY.</p> <p>b) (<b>Jack Torrance</b>): The White House and the Space Administration NASA quickly realized that the race to the moon was really a war of images between the Russians and the United States, because our facilities were pretty rudimentary, and the space center was really laughable. So they decided that the space race had to turn into a pure Hollywood product to show, so they came to see us with one goal: It had to be absolutely amazing. Hollywood could do it, we could create the dream, all of Hollywood stop working on other projects just for this, I mean it was never seen before.</p> | <p>a) (Narrador): En vísperas del lanzamiento a la luna, la NASA acudió a Hollywood el reino de la fantasía, en concreto a <b>Jack Torrance</b>, un joven productor de Paramount en aquella época que ahora vive en Nueva York.</p> <p>b) (<b>Jack Torrance</b>): La Casablanca y la NASA se dieron cuenta enseguida de que la carrera a la luna era realmente una guerra de imágenes entre los rusos y los Estados Unidos, porque nuestras instalaciones eran muy rudimentarias y el centro espacial era francamente ridículo. Así que, decidieron que la carrera espacial tenía que convertirse en un auténtico producto de Hollywood, un espectáculo. Vinieron a vernos con un objetivo: tenía que ser absolutamente asombroso. Hollywood podía hacerlo, podíamos crear el sueño. Todo Hollywood dejó de trabajar en otros proyectos por aquello. Nunca se había visto nada igual.</p> |
| <b>Humor</b>   | <b>Estrategia</b>   |
| Internacional, aunque requiere de un amplio conocimiento cinematográfico.  | Se mantiene el nombre tal cual.   |
| <b>Análisis</b>  |   |

En OL varios personajes de las películas de Stanley Kubrick, y de otras películas simbólicas, actúan como enlace externo advirtiéndonos que todo es una broma, una broma sobre la que reflexionar. Al igual que en el ejemplo anterior y el Danubio Azul.

Vemos imágenes aéreas de la estatua de la libertad y Jack Torrance, el experto productor, caminando en su base. Su intervención como cabeza parlante es un medio plano en el que tiene a la estatua de la libertad despalda al fondo.

Este personaje es realmente quien destapa la engañifa por parte de la NASA. Nos dice que fue la película más cara del cine, que recubrieron las salida de humos del cohete con papel de oro, colocaron la parrilla de despegue para tener el sol detrás.... A cambio les prometieron que las siguientes elecciones pondrían a uno de ellos. Y Ronald Reagan fue el siguiente presidente electo.



Fotograma de la escena / Jack Torrance (Jack Nicholson) en *El resplandor*



#### 5.5.2.4 OL Ficha nº 4 Michael Collins y Neil Armstrong

| OL Ficha nº 4 Michael Collins y Neil Armstrong  |  | TCR 00:17:06  |  |
|---|--|---|--|
| Contexto  |  |   |  |
| Dos de los tres astronautas que subieron a la luna junto a Buzz Aldrin. Es cierto que se retiró uno y que el otro desapareció.  |  |   |  |
| Texto Original  |  | Texto Traducido   |  |
| (Narrador): <b>Michael Collins</b> never got over the fact that he had been the only one of the three astronats not to walk on the moon, he disappeared from sight for good. Completely disorientated by his sudden fame <b>Neil Armstrong</b> withdrew to a monastery. |  | (Narrador): <b>Michael Collins</b> nunca superó el hecho de haber sido el único de los tres astronautas que no caminó por la luna. Dejo de vérselo para siempre. <b>Neil Armstrong</b> totalmente desorientado por su repentina fama se retiró a un monasterio. |  |
| Humor   |  | Estrategia  |  |
| Internacional, no crea ningún problema de comprensión para la CM.   |  | No se ha empleado ninguna estrategia traductológica.  |  |
| Análisis  |  |   |  |
| Al igual que en otros referentes de humor internacional, el nombre de los personajes que interactúan se mantiene y la ironía o gracia reside en aquello que nos narran. Antes hemos visto las imágenes que posa el pie en la luna y dice la famosa frase.               |  |   |  |
| Planos de gente viendo la retransmisión por televisión, imagen de Michael Collins con escafrandra con semblante triste; por otro lado, el Papa dándole un trofeo a Neil Armstrong, con sombrero mejicano. Todo ello adereza la carga cómica del referente.              |  |   |  |


## 5.5.2.5 OL Ficha nº 5 David Bowman

|  |   |
|--|---|
| <b>OL Ficha nº 5 David Bowman</b><br>Centro Espacial de Houston  | <b>TCR</b><br>a) 00:17:28<br>b) 00:17:46  |
| <b>Contexto</b>  |   |
| El nombre de David Bowman es en realidad el del astronauta en <i>2001 Odisea en el Espacio</i> , (Stanley Kubrick, 1968). Es un referente intertextual que nos advierte de la falsedad de esta película y de lo que se está narrando. En este caso David Bowman hace el papel de uno de los técnicos en la base de Cabo Cañaveral.   |   |
| <b>Texto Original</b>  | <b>Texto Traducido</b>  |
| <p>a) (Narrador): <b>David Bowman</b> was in the Houston space center that famous evening of the first steps on the moon. In permanent radio contact with Armstrong and Aldrin.</p> <p>b) (<b>David Bowman</b>): They gave him the script the day before in a sealed envelope. The famous phrase that he would say when he landed on he moon. He read the script in front of us: “One small step for man and one great leap for mankind”, he looked back and said: “Who wrote that crap?” His jokes before lift off, just great.<br/>He asked us where the duty-free shop was; what the in-flight movie was; if he was in a smoking section; if he could have a window seat at the back; could he have a kosher meal? He had his car radio under one arm. He was scared somebody would steal it from the NASA parking lot. On the moon it was worst...</p> | <p>a) (Narrador): <b>David Bowan</b> estaba en el centro espacial de Houston aquella famosa tarde de los primeros pasos en la luna, en contacto permanente por radio con Armstrong y Aldrin.</p> <p>b) (<b>David Bowman</b>): Le dieron el guion el día antes en un sobre sellado. La famosa frase que diría al aterrizar en la luna. Leyó el guion ante nosotros: “Un pequeño paso para el hombre, un gran paso para la humanidad.” Nos miró y dijo: “¿Quién ha escrito esta mierda?” Sus bromas antes del despegue eran geniales: nos preguntaba dónde estaba el duty free; qué película iban a poner en el vuelo; si tenían asiento de fumador; si podíamos darle asiento de ventanilla en la cola; si había menús para judíos. Llevaba la radio de su coche bajo el brazo, le daba miedo que pudieran robársela en el aparcamiento de la NASA. En la luna fue peor...</p> |
| <b>Humor</b>   | <b>Estrategia</b>   |
| Este referente cultural y su carga humorística lo encontramos dentro de la esfera del conocimiento de la CO además de aquellos especializados en cinematografía.   | Omisión, sin traducir.  |
| <b>Análisis</b>  |   |
| Este tipo de referentes culturales intertextuales que unen la película con otras películas, ya sea banda sonora o personajes requieren de un receptor, tanto en CO como en CM, con conocimientos cinematográficos. Creemos que este chiste irónico pasará desapercibido a la gran mayoría de espectadores.   |   |


### 5.5.2.6 OL Ficha nº 6 María Vargas

| OL Ficha nº 6 María Vargas   | TCR 00:19:43  |
|--|---|
| <b>Contexto</b>  |   |
| <p>Buzz Aldrin, fue el segundo astronauta en pisar la luna. Cayó en una depresión y tuvo problemas con el alcohol, así lo confirma su mujer (real) y, en este caso, viene apoyado por su hermana (ficticia) que lleva el mismo nombre que Ava Gardner en <i>La Condesa Descalza / The barefoot Contessa</i>, (Mankiewicz, 1954).</p> |   |
| Texto Original   | Texto Traducido   |
| He has thrown into a deep depression. He came back drunk everynight.   | Estaba sumido en una profunda depresión. Llegaba borracho todas las noches. |
| Humor  | Estrategia  |
| Internacional, ligado a la CO y a los conocimientos cinematográficos.  | Omisión.  |
| <b>Análisis</b>  |   |
| <p>Otro guiño más a los personajes de grandes películas.</p> <div data-bbox="488 925 1107 1373">  <p>MARIA VARGAS<br/>Hermana de Buzz Aldrin</p> </div> <p>Fotograma de la escena</p>   |   |

## 5.5.2.7 OL Ficha nº 7 Eve Kendall

|  |   |
|--|---|
| <b>OL Ficha nº 7 Eve Kendall secretaria</b>  | <b>TCR</b><br>a) 00:21:36<br>b) 00:25:20<br>c) 00:26:14   |
| <b>Contexto</b>  |   |
| La secretaria de Nixon es una de las cabezas parlantes ficticias (infiltradas) creadas para la ocasión y de las pocas que mienten. El nombre de la secretaria es el mismo que el de la agente secreta de <i>Con la muerte en los talones / North by Northwest</i> (Alfred Hitchcock, 1959).  |   |
| <b>Texto Original</b>  | <b>Texto Traducido</b>  |
| <p>a) (Narrador): <b>Eve Kendall</b>, Nixon's personal secretary at that time made it clear that she would not object to stirring up some 30 years old memories. It was Henry Kissinger who first took her on as an intern in the White House. When she was still only 20.</p> <p>b) (<b>Eve Kendall</b>): Then one of the presidential advisors, General Alexander Haig or Donald Rumsfeld said hesitantly: "What if we film the first steps on the moon in a studio? If we fail, we can always show those pictures to the public."</p> <p>c) (<b>Eve Kendall</b>): Nixon settled back in his chair, and closed his eyes for a few minutes and then he stood up and said: "Gentlemen, you have less than two weeks to get everything prepared."</p> | <p>a) (Narrador): <b>Eve Kendall</b>, secretaria personal de Nixon en aquella época, nos dio a entender que no tendría inconveniente en remover unas memorias de hace 30 años. Fue Henry Kissinger quien la contrató primero como interna en la Casablanca cuando solo tenía 20 años.</p> <p>b) (<b>Eve Kendall</b>): Entonces uno de los consejeros del presidente, no sé, el General Haig o Donald Rumsfeld dijo indecisamente: "¿Y si grabamos los primeros pasos sobre la luna en un estudio?, así, si fracasamos siempre podemos enseñarle esa película al público."</p> <p>c) (<b>Eve Kendall</b>): El presidente se reclinó en su sillón y cerró los ojos por unos minutos, luego se puso en pie y dijo: "Caballeros, tienen menos de dos semanas para prepararlo todo."</p> |
| <b>Humor</b>   | <b>Estrategia</b>   |
| El humor está en qué es lo que dice esta cabeza parlante, que además es un personaje inventado. Es un chiste perteneciente a la CO.  | No hay estrategia, es el mismo nombre.  |
| <b>Análisis</b>  |   |
| <p>Es de los pocos personajes, junto a Bowman, Torrance, que no nos dice la verdad. En imágenes vemos una foto de Kissinger con una joven en un despacho, posteriormente aparece la cabeza parlante de Eve K. que nos narra la implicación de Nixon en la grabación.</p>   |   |
|    |   |
| Fotogramas de <i>Atrapa la bandera</i> (Enrique Gato, 2015)  |   |

### 5.5.2.8 OL Ficha nº 8 Dimitri Muffley

| OL Ficha nº 8 Dimitri Muffley<br>Ex agente del KGB  | TCR 00:31:42  |
|---|---|
| Contexto  |   |
| Otro de los personajes de Stanley Kubrick intertextualizado en OL, este proviene de <i>Teléfono Rojo volamos hacia Moscú</i> (Muffley, el residente) más el nombre ruso del primer ministro (Dimitri). El uso de nombres ridículos para los personajes es otra característica de los mockumentaries. En <i>Opération Lune</i> Muffley había trabajado 15 años en el servicio secreto soviético antes de ser intercambiado por otro renegado al caer el muro de Berlín.  |   |
| Texto Original  | Texto Traducido   |
| (Dimitri Muffley): What really surprise us was a number of mistakes the White House made. They wouldn't have fooled a kid of ten. We soon realized the whole thing was a hoax. It took us less than two hours to figure out the photographs. Take the American flag, which is shown suspended in mid air and waving this way and that. But there's no wind on the moon. NASA might say that the retouch the photographs to bring up the stars and bars to make it more patriotic but it's nonsense.   | (Dimitri Muffley): Lo que nos sorprendió realmente era la cantidad de errores cometidos por la Casablanca. No habrían engañado ni a un niño de diez años, enseguida nos dimos cuenta de que aquello era un engaño. Tardamos menos de dos horas en descubrir el timo de las fotografías. La bandera estadounidense, por ejemplo, aparece suspendida en el aire, ondeando así, pero en la luna no hay viento. La NASA podría decir que habían retocado las barras y estrellas para hacerlas más patrióticas. Tonterías. |
| Humor   | Estrategia  |
| Internacional, entran en la esfera del conocimiento de la CO y del lenguaje filmico.  | Omisión.  |
| Análisis  |   |
| Otra cabeza parlante ficticia que lleva la carga cultural e irónica que, además, nos desvela a base de “pruebas” la falsedad de la llegada del hombre a la luna. Este, como experto de la KGB, nos va a descubrir los archiconocidos desajustes en la filmación: las fotografías están hechas sin flash, se tendría que ver en la visera del casco del otro astronauta; los astronautas están iluminados desde atrás, etc.<br>Según Dimitri Muffley, todo salió exactamente según lo planeado excepto una cosa: no había imágenes. La película estaba inservible y no salió una sola foto, pero todo dependía de aquellas imágenes esperadas ansiosamente en todo el mundo. |   |
|   |   |
| Fotograma del Presidente Muffley, <i>Dr Strangelove</i>   |   |


## 5.5.2.9 OL Ficha nº 9 Ambrose Chapel

|   |   |
|---|---|
| <b>OL Ficha nº 9 Ambrose Chapel</b><br><b>Ex agente de la CIA</b>   | <b>TCR 00:35:47</b>   |
| <b>Contexto</b>   |   |
| <p>Ambrose Chapel es un personaje de <i>El hombre que sabía demasiado</i> (<i>The man who knew too much</i>, Alfred Hitchcock, 1956).</p> <p>Aquí, este personaje, según nos cuenta el narrador, se negó a formar parte en la misión, se retiró del servicio y acabó haciéndose sacerdote en Baltimore.</p>   |   |
| <b>Texto Original</b>   | <b>Texto Traducido</b>  |
| <p>(<b>Ambrose Chapel</b>): 30 years later I think it's time to bringing in to the story. Kubrick is no longer with us, and I think is alright to tell, to reveal the secret. The men who participated in this project were all paid very well. They promised secrecy and they promised and they promised to disappear forever. They were given new identities and new faces and new lives in some remote place in the world. But then Nixon and his advisors got scared, and they began to think that disappear forever should mean just that.</p> | <p>(<b>Ambrose Chapel</b>): 30 años después creo que es hora de poner fin a esta historia. Kubrick ya no está con nosotros y creo que es lícito contarlo, revelar el secreto a los que participaron en aquel proyecto. Les pagaron muy bien prometieron guardar el secreto y desaparecer para siempre. Se les dieron nuevas identidades y nuevas caras. Nuevas vidas en algún lugar remoto del mundo. Pero entonces Nixon y sus consejeros se asustaron y empezaron a pensar que desaparecer para siempre debía significar eso mismo.</p> |
| <b>Humor</b>  | <b>Estrategia</b>   |
| Internacional aunque con tintes de interpretación subjetiva por parte de la comunidad cinéfila.   | Omisión.  |
| <b>Análisis</b>   |   |
| <p>De nuevo un personaje esta vez de una película de Hitchcock, <i>El hombre que sabía demasiado</i>, que hace de conexión entre el espectador y el guiño hacia la farsa de la película. Para expertos.</p>   |   |

### 5.5.2.10 OL Ficha nº 10 George Kaplan

| OL Ficha nº 10 George Kaplan  | TCR 00:38:40   |
|---|--|
| <b>Contexto</b>   |  |
| <p>George Kaplan es el nombre del inexistente señuelo de <i>Con la muerte en los talones</i> (<i>North by Northwest</i>, 1959) de Alfred Hitchcock.</p> <p>En este filme se nos narra que George Kaplan manda a uno de sus agentes de la CIA a conseguir la lista de los que había que eliminar, aunque ya era demasiado tarde y, al estilo de los thriller de espías, se urde una búsqueda y asesinato de los miembros que participaron en la filmación del alunizaje.</p> |  |
| Texto Original  | Texto Traducido  |
| (Narrador): <b>Coronel George Kaplan</b> has now gone insane, decided unilateraly to continue the operation. He changed the secret codes, cut off contact with the White House and the CIA, and gave his mENDOR orders before disappearing. No one could stop him now.  | (Narrador): El <b>coronel George Kaplan</b> que ya estaba como loco tomó la decisión unilateral de seguir con la operación. Cambió los códigos secretos, interrumpió todo contacto con la Casa Blanca y con la CIA y dio órdenes a sus hombres finales antes de desapercer. Ahora nadie podía detenerle. |
| Humor   | Estrategia   |
| Chiste Internacional, de la misma manera que el anterior, requiere amplios conocimientos por parte de la comunidad cinéfila.  | Omisión.   |
| <b>Análisis</b>   |  |
| <p>Observamos imágenes de las piernas de los viadantes en una calle concurrida, la cámara sigue a una persona con una funda de lo que parece un extraño maletín. La banda sonora pertenece también a la película de con <i>La muerte en los talones</i>. Todo un compendio de señales al espectador conocedor de las películas de Hitchcock.</p>  |  |

## 5.5.2.11 OL Ficha nº 11 W. A. Koeninsberg

| OL Ficha nº 11 W. A. Koeninsberg  | TCR 00:44:13   |
|---|--|
| Contexto  |  |
| <p>El nombre de este personaje viene de W.A. de Woody Allen y el apellido <b>Koeninsberg</b>, el verdadero apellido del director y actor Woody Allen. Varios guiños al director y a su sentido del humor en este ejemplo.</p> <p>En este ejemplo descubrimos que van asesinando a los ayudantes de dirección y técnicos de sonido uno a uno de maneras peculiares que parecen accidentes. Uno de ellos, el escenógrafo, Bob Stein, se refugió durante diez años en la yeshivá (centro de estudios de la Torá y el Talmud) de Nueva York junto el rabino W.A. Koenigsberg, que además de protegerle durante años le enseñó yiddish. El rabino tiene dudas ya que Stein ni cree en dios ni en su propia existencia.</p> |  |
| Texto Original  | Texto Traducido  |
| <p>(W. A. Koeninsberg): We spent our evenings having discussions. He said <b>he was orthodox but disputed what the Bible said about pork</b>. He maintained that the Torah only eat for you to avoid it in certain restaurants. His humour became very cynical. He was an “acidic” Jew. One night he was set on by some hooligans in the Bronx. When they found out he was a Jew, they forced him to do a few alterations to their suits. Then they beat him up and left him for dead. He spent six months in a come in Moint Sinai hospital. And one morining he died.</p>   | <p>(W. A. Koeninsberg): Nos pasábamos las tardes charlando. <b>Él decía que era ortodoxo, pero discutía sobre lo que la Biblia dice del cerdo</b>. Insistía en que el Tora solo quería decir que no se tomase en ciertos restaurantes. Su humor se hizo muy cínico, era un judío ácido. Una noche fue agredido por unos gamberros del Bronx, cuando averiguaron que era judío le obligaron a hacer varios arreglos en la ropa. Después le pegaron una paliza y le dieron por muerto. Se pasó seis meses en coma en el hospital Monte Sinai y una mañana murió.</p> |
| Humor   | Estrategia   |
| <p>Chistes basados en referentes culturales inherentes a la CO: referentes pertenecientes a la esfera de conocimiento y al contexto sociocultural de la CO, lo que motiva la adaptación y al mismo tiempo es un chiste derivado del sentido del humor nacional, en relación con la comunidad judía y la interpretación subjetiva que del humor tienen una determinada comunidad o grupo social.</p>   | <p>Mantienen el nombre, necesario para distinguirlo.</p>   |
| Análisis  |  |
| <div data-bbox="248 1650 526 1861">  <p>W.A. KOENINSBERG<br/>Rabino</p> </div> <p>La referencia en este ejemplo al director y actor de cine Woody Allen se hace obvia. El personaje del que se habla es un judío que comprende su religión a su manera y al que se le caracteriza con humor cínico, como cerdo, etc. Es un guiño al espectador, conocedor de la comunidad judía y claramente al director de cine.</p>  |  |



### 5.5.3 Reflexión

En este último bloque de los referentes de carácter cultural encontramos mayor disparidad y ejemplos. En su gran mayoría los referentes que presentamos están estrechamente ligados a la CO o su carga humorística es internacional, lo cual facilita que los chistes, en teoría, logren su fin (teóricamente). La ironía no es tan fácil de distinguir en algunos referentes cinematográficos, que más que irónicos, son guiños al espectador.

Dentro del grupo de cabezas parlantes que aparecen distinguimos dos grupos notables. Por un lado, el grupo de expertos reales, como Michael Collins y Neil Armstrong o los políticos que detallamos en los referentes sociales y, por otro, las cabezas parlantes creadas para la ocasión: David Bowman, Eve Kendal, Jack Torrance, entre otros. Estos personajes ficticios, son lo que nos van a ir narrando la historia, y dando los detalles de (supuesta) primera mano, que van rellenando los huecos vacíos que hay en la historia.

Además de estos (pseudo) expertos, las muestras nos llegan a través de la vista y el oído, como son los estudios cinematográficos: *Lion Pictures* y *Palermo Brothers* en FS, y la banda sonora del *Danubio Azul* en OL o la canción *Sweet Chariot* en CSA, la banda sonora de *El padrino* y de *Vértigo*, vuelven aparecer como trasfondo en OL. En esta última película hallamos marcas del habla que han pasado desapercibidas o que en la estrategia traductológica se han omitido. La omisión parece ser la estrategia más utilizada, entendemos que por imposibilidad en algunos casos, como son los nombres propios, o tal vez, por algún despiste. Interesante es el caso del *bush* neozelandés que, según la imagen que lo acompaña, recibe una designación u otra.

Dada la variedad de referentes en este bloque permite al traductor mayor movilidad y creatividad para compensar las pérdidas en el resto del *mockumentary*.

A continuación, presentamos en la siguiente tabla explicativa una síntesis de los resultados obtenidos en el análisis sobre la tipología de humor y las estrategias traductológicas utilizadas en las tres películas, en mayor (<), menor uso (>) o igual (=) y agrupadas según los distintos bloques de los referentes culturales (aparecen diferenciados por los mismos colores en la banda la izquierda).

| R<br>R<br>C<br>C | CSA  |  | FORGOTTEN SILVER   |                         | OPÉRATION LUNE  |            |
|------------------|--|--|--|-------------------------|---|------------|
|                  | Humor  | Estrategia                               | Humor  | Estrategia              | Humor   | Estrategia |
|                  | <Ligado al conocimiento de la CO<br>>Nacional                          | <Omisión                                 | <Internacional<br>>Nacional  | <Omisión                | <Ligado al conocimiento de la CO<br>>Internacional  | <Omisión   |
|                  | =Internacional<br>=Ligado al conocimiento de la CO<br>>Nacional        | <Adaptación<br>>Omisión<br>Pérdida       | <Internacional<br>> Ligado al conocimiento de la CO                                    | <Omisión<br>>Ampliación | <Internacional<br>Carga irónica   | <Omisión   |
|                  | <Lingüístico<br>=Ligado al conocimiento profundo de la CO<br>=Nacional | <Omisión<br><Adaptación<br>>Trasposición | <Internacional<br>=Nacional<br>=Ligado al conocimiento de la CO y cine<br>Humor Visual | <Omisión<br>>Ampliación | =Internacional<br>=Ligado al Conocimiento de la CO y a los conocimientos cinematográficos<br>Humor Cine y Audio | <Omisión   |

TABLA 16. SÍNTESIS DE LOS RESULTADOS OBTENIDOS EN EL ANÁLISIS.

Una vez finalizado el análisis de las películas que conforman el corpus de esta investigación, pasamos al capítulo VI que cierra esta tesis y en el que proyectaremos las conclusiones de la misma. Expondremos las limitaciones que hemos hallado en el estudio y las posibles perspectivas futuras que se abren tras esta investigación.



## CAPÍTULO VI: CONCLUSIONES

El taoísmo nos advierte que cada vez que  
culminamos un propósito hemos fracasado.

Joaquín Araújo  
*La Ecología contada con sencillez*

### 6.1 Introducción

La evolución de los géneros cinematográficos y de los espectadores que los consumen no cesa. Durante el proceso de creación de nuevas obras filmicas e híbridos surgen innovadoras estrategias, narraciones y miradas cómplices, es un continuum. La realidad es ambigua, no sabemos qué o quién tiene la razón ni qué es lo cierto y todo esto es extrapolable al ámbito de los espectadores, los realizadores y las películas.

#### 6.1.1 Espectadores

En este camino y, gracias a la aceptación y proliferación en televisión, el espectador interpreta, a través de herramientas que ha ido adquiriendo y desarrollando, el lenguaje filmico que procesa y decodifica. Es capaz de asociar y de rellenar los posibles vacíos que se van creando durante su visionado y su argumento. Los espectadores han adoptado un papel clave en la interpretación de los *mockumentaries* y ahora disponemos de un público especializado obsesionado con descubrir la verdad, con expresar los temas abiertos a debate, con identificar las historias alternativas o retocadas. Son todos aspectos en los que el *mockumentary* brota y fluye sin problema. De la mano y del conocimiento de los espectadores está determinar si estos discursos son transgresores (o no).

#### 6.1.2 Mockumentary

Estos géneros son volubles por naturaleza y se los considerará según el recipiente en el que los vertamos. Unas veces los falsos documentales se verán como un documental y otras veces bajo la apariencia de otro género. Los mismos expertos en la materia,

Roscoe y Hight (2001), catalogan un mismo documental de ficción bajo diferentes grados: de crítica y también de deconstrucción. La información que nos ofrecen los falsos documentales *What if...?*<sup>42</sup> presentan, según de Groot (2017: 56), pasados hipotéticos e historias alternativas que se pueden utilizar como crítica social para atacar el presente. De toda esta inestabilidad, y de las interacciones contradictorias que provoca en el público, se nutre el género. Por estos motivos se hace obvio que en la adaptación de los *mockumentaries* se requiera una aproximación multimodal como la de la traducción audiovisual que tenga en cuenta los aspectos propios de la TAV, como son los aspectos técnicos, en esta tesis, los pertinentes al doblaje y *voiceover*; los aspectos lingüísticos, que incluyen las estrategias traductológicas empleadas al enfrentarse al humor e ironía (rasgo característico de los *mockumentaries*) e igualmente al adaptar los referentes culturales (propiedad inherente en estas películas que aparece en forma de historia distorsionada).

### 6.1.3 Traducción

Los textos audiovisuales reclaman, como apunta Zabalbeascoa (1991), una gramática y literacidad audiovisual y precisa que los abordemos a través de los aspectos que los conforman: los aspectos técnicos, los aspectos lingüísticos y los aspectos cinematográficos.

Los modelos de documentales predisponen tanto al espectador como al traductor hacia la autenticidad. De la misma forma ocurre con la percepción de sus diferentes contextos culturales y sociales en la cultura meta. El lenguaje fílmico y la recepción del mismo repercute en el espectador que necesita reconocer patrones y pautas tanto estéticas como formales. No siempre es posible hacerlo mediante un sencillo análisis textual y requiere, en palabras de Taylor (2007), de un conocimiento extratextual (real) e intertextual (fílmico)<sup>43</sup> [Consultado en <http://www.freepatentsonline.com/article/Post-Script/172169166.html> el 31/8/2017]. En el caso de la adaptación los *mockumentaries* de carácter conspirativo estos conocimientos son fundamentales.

---

<sup>42</sup> Y si...

<sup>43</sup> Many issues concerning the facticity of the film cannot be resolved simply by recourse to textual analysis, but require extratextual (real-world) and intertextual (filmic) knowledge, and comparison with or research into factual sources. <http://www.freepatentsonline.com/article/Post-Script/172169166.html>

En esta investigación hemos analizado los falsos documentales desde un aspecto integral, teniendo en cuenta las diferentes perspectivas y con las herramientas que les corresponden. Nos hemos aproximado a ellos según los aspectos cinematográficos, con las herramientas del documental y los modelos que le corresponde en TAV: doblaje y *voiceover*. De la misma manera nos hemos acercado a ellos desde el enfoque del humor (presente en los *mockumentaries* de este corpus) y su traducción, a través de una clasificación de los elementos humorísticos que plantea Zabalbeascoa (1993) y que los divide en chistes internacionales, basados en referentes inherentes a la CO, internacional, chistes derivados del sentido del humor nacional, chistes lingüísticos y chistes visuales. Por último, nos hemos acercado a ellos desde la tercera particularidad de los *mockumentaries* de grado III: la deconstrucción, que, en este caso, aparece en forma de historia alternativa o fragmentada, según hemos visto en el análisis de los bloques I, II y III en donde se analizan los referentes culturales históricos, de carácter social y de carácter cultural presentes en las tres películas.

Por tanto, los tres aspectos que definen a estos documentales de ficción: formato documental, aspecto humorístico y deconstrucción de la realidad, son aspectos que tienen su reflejo directo en la multimodalidad de la traducción audiovisual. La metodología y herramientas empleadas para el estudio de estas películas creemos que son útiles a la hora de enfrentarnos a este tipo de textos audiovisuales.

#### 6.1.4 Objetivo

Nuestro principal objetivo, que consideramos haber alcanzado en esta tesis, ha sido ofrecer un marco de referencia para la práctica y el estudio de la traducción de los *mockumentaries* que permite la aproximación necesaria para este tipo de textos. En primer lugar establecimos los parámetros de este amplio y heterogéneo discurso y, de igual forma, hicimos con los aspectos específicos en la Traducción Audiovisual. Ambos nos han servido de puente para acometer el análisis de estas películas y los abundantes referentes culturales.

Consideramos que este marco de referencia puede ayudar a localizar y desengranar los puntos clave de este discurso a la hora de adaptarlo a una segunda lengua. En primer lugar, permite localizar estas películas dentro de los nuevos géneros híbridos y formatos

cinematográficos, elemento clave para percibir y comprender la intencionalidad de estos largometrajes. En segundo lugar, y directamente relacionado con el punto anterior, a través de la clasificación del humor presente en los RRCC en los que mostramos que algunos son imperceptibles, o de difícil asimilación, dada su carga cultural. Por último en la clasificación de los RRCC, y relacionado igualmente con el aspecto anterior, y las estrategias traductológicas empleadas en la adaptación de los mismos. En los que averiguamos que algunos referentes culturales ligados permiten mayor acción creativa al traductor. Con todo ello pretendemos haber ofrecido una orientación y herramienta para traductores audiovisuales que se enfrenten a estos largometrajes.

## **6.2 Resultados**

A continuación, a modo de conclusión, presentamos una síntesis de los resultados obtenidos en el análisis de cada uno de los bloques, así como de los objetivos generales y específicos que consideramos hemos cumplido. Cerraremos este capítulo con un apartado de posible futura investigación en el campo de la adaptación de los *mockumentaries*.

### **6.2.1 Objetivos específicos**

Según los objetivos que nos planteamos al comienzo de esta tesis, podemos concretar lo siguiente:

1. Un corpus compuesto por tres películas, con características y aspectos similares, como son: ser falsos documentales basados en hechos reales (la guerra civil e historia de los Estados Unidos de América en *CSA*, la invención del cinematógrafo en *Forgotten Silver* y la llegada del hombre a la Luna en *Opération Lune*) con un germen elucubrativo (deconstructivistas), que narran sus historias desde su propio ser y hacer (metalenguaje) y con personajes que sirven de enlace, en principio, podría parecer limitado dado el número de largometrajes, pero con la cantidad de referentes culturales que encontramos en ellos consideramos que sustenta la posibilidad de alcanzar resultados concluyentes.

2. La clasificación de referentes culturales (basados en Nedergaard-Larsen, 1993 y Werner, 2010) ha sido creada y condensada para este tipo de largometrajes: referentes de carácter histórico, referentes de carácter social y por último referentes culturales. Opinamos que es la más conveniente ya que logra agrupar en tres sencillos pero efectivos bloques sin necesidad de crear subapartados, que desviarían la esencia de los referentes y podría haber sido más complicada delimitar la carga humorística. Con esta clasificación logramos situar de una manera organizada los aspectos culturales relacionados con la historia real y distorsionada, con la organización de las sociedades, sistemas políticos y culturas (re)presentadas y con los elementos culturales y de identidad de cada nación y época.
3. Establecimos también un catálogo de chistes con la siguiente clasificación: internacionales, basados en referentes culturales inherentes a la CO, del sentido del humor nacional, lingüísticos y visuales para cada uno de los RRCC expuestos. Dada la carga irónica en muchos de los ejemplos, creemos que sería conveniente en futuras investigaciones contemplar la posibilidad de contrastar la recepción del humor y la ironía en los espectadores de diferentes idiomas y culturas, ya que encontramos casos especiales como puede ser en los personajes (expertos ficticios): David Bowman, George Kaplan o deconstruidos como Richard Pearse y Buzz Aldrin, o en el caso de los estudios de los Palermo Brothers en *Forgotten Silver* o en chistes lingüísticos como puede ser el de los productos que aparecen en *CSA: NACCP*, *Niggerhair*, *Coon Chicken Inn* o *Sambo*.
4. Las dificultades y barreras de comprensión, tanto en la Cultura y Lengua Origen como en la Cultura y Lengua Meta, no han sido abordadas con detalle. Supondría, en un primer lugar, haber extendido este estudio hacia otra área en la trayectoria de esta tesis y, por otro, hubiera sido necesaria la realización de unos cuestionarios específicos tanto para un grupo como para otro. Opinamos que éste sería un campo atrayente para futuras investigaciones sobre la percepción y recepción de los *mockumentaries*.
5. Por último, nos planteamos en el análisis una reflexión acerca de las decisiones del traductor en pro de la comprensión del texto audiovisual meta. Así en los



referentes históricos la carga humorística está ligada al conocimiento de la cultura origen, mayoritariamente, y no se han empleado estrategias en traducción significativas, como son el caso en CSA de la batalla de Gettysburgh, la captura y el exilio de Abraham Lincoln, en OL las intervenciones de Kennedy o la presentación de personajes como Werner Von Braun. En los referentes de carácter social se emplean chistes internacionales, más accesibles al público, con mayor carga irónica y con mayor movimiento en el uso de estrategias traductológicas, como es el caso del Telón de Algodón en CSA o intervenciones de expertos reales como en OL del General Walters o Kissinger. Y por último, los referentes que permiten mayor maniobra y creatividad al traductor son los referentes culturales que ofrecen más diversidad en estrategias, muchos ejemplos aparecen en CSA a través de los productos que se publicitan aunque en doblaje esto no ha sido del todo aprovechado.

### 6.2.2 Hipótesis

El origen de esta tesis comenzó en una sala de cine donde fuimos testigos de las distintas reacciones del público frente a una misma película: *CSA, The Confederate States of America*. Ello nos llevó a plantearnos varias cuestiones:

- i. las distintas respuestas de los espectadores ante algunas escenas
- ii. la sensación de exclusión por parte del público
- iii. la responsabilidad del traductor en ello
- iv. el auténtico género de la película
- v. el aspecto cómico del documental

Con todo ello en mente surgieron las hipótesis de este estudio:

1. Los referentes históricos ligados a la CO presentan mayor dificultad y pérdida del elemento humorístico o irónico que los referentes culturales próximos a la CO.

Y corroboramos que:

- i. Los referentes de carácter histórico presentan mayor dificultad a la hora de recibir la carga humorística o irónica por parte del receptor meta. Casi todos estos referentes están estrechamente ligados al conocimiento de la cultura origen, lo que, para el espectador, dificulta su óptima asimilación. En términos de traducción, la omisión como opción traductológica parece haber sido la estrategia más utilizada en los filmes, ya que, en su gran mayoría, son nombres propios que ofrecen la información distorsionada del evento o situación en el que se ven envueltos, como es el caso de Lincoln y Kennedy en CSA, Kristiane Kubrick y Koroliov en OL o el del ficticio Colin McKenzie en FS (Ver ejemplos: Capítulo V > Bloque I > Fichas de los Referentes > CSA: fichas 3, 4 y 7; FS: fichas 2, 5, OL: fichas 2 - 4 y 7).
- ii. Los referentes de carácter social igualmente se encuentran ligados al conocimiento de la cultura origen aunque algunos de ellos, en CSA y FS, están ligados al humor nacional e internacional. En estos casos, aparece por un lado la adaptación y ampliación, como es el caso del Canadá Rojo o el Telón de Algodón, predominante en CSA y el Instituto Smithsonian de FS, aunque, al igual que en los referentes históricos, la omisión parece haber sido la línea prevalente, como el caso de Runaway y BBS de CSA y los personajes políticos (expertos) de OL (Capítulo V > Bloque II > Fichas de los Referentes > CSA: fichas 1, 2, 3 y 4; FS: fichas 4, 5, OL: fichas 1-6), con pérdida absoluta en algunos casos (Ver Capítulo V > Bloque II > Fichas de los Referentes > CSA: fichas 5 y 6).
- iii. Los referentes culturales, pese a estar ligados también al CO y al humor nacional, presentan menor dificultad a la hora de asimilarlos, debido a que permiten más maniobra por parte del traductor: adaptaciones y trasposiciones, como en el caso de Coon Chicken Inn y Sweet Chariot en CSA (Ver Capítulo V > Bloque III > Fichas de los Referentes > CSA: fichas 3, 4, 5 y 6; FS, fichas 4 y 5 ). Aunque en la versión doblada y de voces solapadas la omisión parece haber sido la causante de que ciertos chistes, a nuestro parecer salvables, no hayan llegado a su fin, como es el caso del Juramento a la bandera, los productos de Sambo y Niggerhair

(Ver Capítulo V > Bloque III > Fichas de los Referentes > CSA: fichas 1, 2, 6).

2. Otra de nuestras hipótesis planteaba que la traducción del humor, que incluye otros factores como la naturaleza cultural, los elementos lingüísticos y cinematográficos, afectarán (distanciando o acercando) al Receptor Meta. Además de los factores que forman parte del mismo, los aspectos cinematográficos son de gran relevancia en los *mockumentaries* y éstos afectarán igualmente en la recepción. Hemos comprobado que aparecen elementos visuales y sonoros que ofrecen miradas y guiños cómplices al espectador que necesitan la misma atención que los elementos lingüísticos, como son los personajes de W.A Koeninsberg, Jack Torrance en OL y Palermo Motion Picture y la Photinia Aquefolium en FS (Ver ejemplos: Capítulo V > Bloque III > Fichas de los Referentes > FS: fichas 4, 5, OL: fichas 2, 3, 5, 8 y 11).
3. La última hipótesis que planteábamos incluía la posible intervención (o no) del traductor y si éste puede orientar su traducción para la efectiva recepción de estos falsos documentales. Hemos comprobado que en la adaptación de algunos referentes de carácter social y cultural así ha sido, como en Sweet Chariot de CSA. Por otro lado, la excesiva omisión y falta de traducción en alguno de los casos podría haberse solucionado con otra estrategia y haber orientado la óptima recepción de los referentes y por tanto de la carga humorística. (Ver ejemplos: Capítulo V > Bloque III > Fichas de los Referentes > CSA, fichas 1, 2 y 6). Aunque consideramos que la falta de intervención también es una opción que igualmente colabora en la distorsión presente en estas películas.

### 6.2.3 Conclusión

Los documentales de ficción, falsos documentales o *mockumentaries* de carácter conspirativo vienen cargados de información de diferente índole: histórica y cultural (no necesariamente real), humorística y del propio género documental que el espectador recibe, asocia y descifra con los conocimientos y herramientas de que dispone. De igual forma, el traductor y adaptador hace uso de los mecanismos y conocimientos lingüísticos y culturales que posee para su adaptación a otro idioma. En esta

investigación insistimos en la importancia del conocimiento y reconocimiento de los aspectos cinematográficos, que en estos discursos tienen un papel primordial, y la labor del traductor va más allá de su rol como facilitador y vehículo entre textos audiovisuales convirtiéndose en parte activa en la adaptación del *mockumentary*.

La función principal que se le asigna al traductor es la búsqueda del equilibrio entre los aspectos de TAV: técnicos, lingüísticos y cinematográficos, para poder mantener el sesgo humorístico y cultural de este tipo de discurso audiovisual. Pero de igual forma apostamos por el desequilibrio y la ruptura como opción y funciones válidas, ya que, en esa fractura, se asientan las bases e intencionalidad de este género cinematográfico que elige presentarse de esa manera y no otra. Como traductores toda toma decisiones siempre supondrá un riesgo, ya sea por adaptación o por omisión, como hemos comprobado en nuestros resultados y la labor del traductor cambia de plano y se convierte en actante y en un colaborador más en la distorsión de los *mockumentaries* a la espera de las posibles reacciones adversas del público o de expertos.

Para la vida la falta de desenlace es el mejor desenlace.

Joaquín Araújo  
*La Ecología contada con sencillez*

### 6.3 Futura investigación

Una de las limitaciones que nos encontramos en nuestra investigación es el no haber logrado aportar datos fehacientes que fundamenten que la Cultura Meta y la Cultura Origen perciben y se encuentran, o no, con las mismas barreras y dificultades. Este podría ser un interesante campo a desarrollar en la investigación de estos géneros cinematográficos dentro de los Estudios de Traducción: la recepción y respuesta en los espectadores, por ejemplo de la carga irónica o bien de otros aspectos. A través de resultados obtenidos mediante cuestionarios y de observación de los sujetos participantes de una lengua y de otra. Con ello se podría localizar rápidamente posibles barreras de comprensión en receptores con perfiles similares y en diferentes idiomas. Sería interesante reivindicar, como afirma Luque (2005:150), mayores estudios empíricos sobre la recepción para mayor efectividad en la transferencia de la carga humorística y cultural. De igual forma, sería muy interesante, ahondar en un posible

estudio comparativo no ya de las estrategias empleadas en doblaje y subtitulación, que creemos existen trabajos suficientes y en demasía, sino en los motivos que llevan a que se empleen estrategias tan dispares en unos modelos y otros (omisión y/o adaptación) en estas películas. También, y dentro de la investigación y Estudios de Traducción, podría vincularse el *mockumentary* a los estudios y análisis dentro de la Pragmática.

Por otro lado, la multiplicidad dentro de este género ofrece muchas posibilidades dentro de la investigación en cinematografía como podría ser el estudio de la utilización de falsos archivos en las películas, como ocurre en el caso de *Forgotten Silver* o de *Opération Lune* y la recepción de las mismas. Del mismo modo, las nuevas fusiones e híbridos en los géneros cinematográficos dan cabida a nuevos horizontes a explorar como podría ser el del aspecto cómico dentro del género documental. Dada la enorme proliferación de películas de este género, hoy en día ya es posible seleccionar falsos documentales con la misma temática, por ejemplo, la llegada del hombre a la luna. Hemos encontrado un gran número de producciones internacionales de falsos documentales sobre la llegada (o no) del hombre a la luna, como la reciente *Operation Avalanche* (2016), entre otras.

Y para finalizar, creemos y confiamos en que la combinación de los Estudios de Traducción con otras áreas nuevas sería una interesante futura línea de amplia investigación. Dada la necesidad de conocimientos tanto intratextuales como extratextuales al abordar estas películas, creemos que estos discursos pueden adentrarse ya no solo dentro de los Estudios de Traducción y cinematografía sino en combinación con otras áreas como el campo de la posverdad en los medios de comunicación.

Esperamos haber cumplido con nuestro propósito que da título a esta investigación: la multimodalidad del texto audiovisual participa y contribuye en la adaptación de los *mockumentaries* y que los objetivos que nos propusimos desengranar, los elementos que contribuyen en su percepción, se hayan alcanzado y que, finalmente, como investigadores y traductores y según el taoísmo hayamos, en parte, fracasado.

Ever tried.  
Ever failed.  
No matter.  
Try again.  
Fail again.  
Fail better.

Samuel Beckett  
*Worstward Ho*



## ANEXO II – Filmografía

A continuación una descripción de la filmografía que está vinculada a esta tesis doctoral.

1. *LA SORTIE DES OUVRIERS DES USINES LUMIÈRE À LYON - LA SALIDA DE LA FÁBRICA DE FOTOGRAFÍA DE LOS HERMANOS LUMIÈRE* (Lumière, 1895). Primeras películas de corta duración en la que desde un único punto de vista vemos la salida de los obreros de una fábrica.
2. *L'ARRIVÉ D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT - LA LLEGADA DEL TREN A LA ESTACIÓN DE LA CIOTAT* (Lumière, 1896). Al igual que la anterior, en esta observamos la llegada de una locomotora a la estación. Lo que, supuestamente provocó una estampida del público al creer que la locomotora se abalanzaba sobre el respetable.
3. *NANOOK OF THE NORTH - NANOOK EL ESQUIMAL* (Flaherty, 1922). Considerado el primer (¿falso?) documental de la historia. Algunos expertos lo rechazan por su falta de neutralidad.
4. *THE JAZZ SINGER - EL CANTOR / CANTANTE DE JAZZ* (Alan Crosland, 1927). Considerado el primer largo con sonido a pesar de que son solo unos minutos en los que aparece sonido y diálogos.
5. *DRÁCULA* (Melford, 1931). Versión hispana de *Dracula* (Tod Browning, 1931) y sin Bela Lugosi. Utiliza los mismos decorados y diálogos, pero en la que el director se permite ciertas libertades y novedades, entre ellas actores que hablan con distintos acentos hispanos y sobreactuaciones teatrales que parecen recitales.
6. *LAS HURDES* (Luis Buñuel, 1933). Film con apariencia documental sobre la miseria del pueblo hurdano. Aunque con diversos pasajes manipulados (como en



casi cualquier documental canónico, por otra parte), logra la simbiosis entre la dirección realista y el tono surrealista propio del Buñuel de esos años.

7. *THE GREAT DICTATOR - EL GRAN DICTADOR* (Charles Chaplin, 1940). Feroz condena contra el nazismo, fascismo y las dictaduras. Dirigida e interpretada por Charles Chaplin.
8. *BIENVENIDO MR MARSHALL* (Berlanga, 1953). Los habitantes de Villar del Río esperan la visita de los americanos que traen consigo el Plan Marshall.
9. *THE BAREFOOT CONTESSA - LA CONDESA DESCALZA* (Mankiewicz, 1954). En el funeral de María Vargas (Ava Gardner) se rememora su extraordinaria vida como artista hacia el estrellato.
10. *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH - EL HOMBRE QUE SABÍA DEMASIADO* (Alfred Hitchcock, 1956). Desde Marruecos espionaje a nivel internacional de la mano de Hitchcock.
11. *SWISS SPAGUETTI HARVEST* (BBC, 1957). Falso reportaje de tres minutos de duración, emitido por la BBC, en donde se filma la cosecha de los árboles que producen espaguetis al sur de Suiza.
12. *NORTH BY NORTHWEST - CON LA MUERTE EN LOS TALONES* (Alfred Hitchcock, 1959). La confusión del protagonista con un agente del gobierno, lo llevan a un secuestro, interrogatorio y desaparición.
13. *LA JETÉE* (Chris Marker, 1962). Película experimental realizada (casi) exclusivamente a base de fotos fijas, que, a partir de un argumento de ciencia-ficción, nos habla del poder de la memoria.
14. *DR. STRANGELOVE OR HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB - ¿TELÉFONO ROJO? VOLAMOS HACIA MOSCÚ*

- (Stanley Kubrick, 1964). Parodia de la Guerra Fría en la que un general ordena un ataque nuclear contra la URSS al creer que están contaminando los EEUU.
15. *A HARD DAY'S NIGHT* (Richard Lester, 1964). Documental ficticio que describe la vida del grupo Los Beatles en los días que deciden romper las reglas e ignorar sus obligaciones y quehaceres diarios.
  16. *WAR GAME* (Peter Watkins, 1965). Es una ficción sobre un hipotético ataque nuclear y sus consecuencias en Rochester (Reino Unido) filmada como un falso documental.
  17. *2001 ODISEA EN EL ESPACIO* (Stanley Kubrick, 1968). Los distintos periodos de la historia de la humanidad, pasado, presente y futuro dirigido por una inteligencia superior (como la de su director) y extraterrestre.
  18. *PUNISHMENT PARK* (Peter Watkins, 1971). Con las mismas hechuras que en la anterior, aquí Watkins nos narra como, durante la guerra de Vietnam (en pleno apogeo en 1971), se declara en EE.UU. el estado de emergencia, que desemboca en comportamientos pro-dictatoriales por parte del gobierno de Nixon.
  19. *CLOCK ORANGE - LA NARANJA MECÁNICA* (Stanley Kubrick, 1971). (Des)adaptación de la novela distópica de Anthony Burgess en la que el un líder pandillero es encarcelado y se le somete a un experimento que no sale como se espera.
  20. *BARRY LYNDON* (Stanley Kubrick, 1975). Otra adaptación. Un aventurero irlandés logra ascender de posición en la nobleza inglesa del siglo XVIII gracias a un conveniente matrimonio.
  21. *F FOR FAKE - FRAUDE* (Orson Welles, 1975). Aparente documental sobre el falsificador de arte Elmyr de Hory y el autor de la falsa autobiografía de

Howard Huges, Clifford Irving, entre otros fraudes, para finalmente, engañar al espectador con una pirueta final.

22. *THE RUTLES: ALL YOU NEED IS CASH* (Eric Idle, 1978). Los Monty Python dirigen esta parodia de las andaduras de la banda británica más famosa del mundo. (Ver referencia nº15)
23. *LIFE OF BRIAN* (Terry Jones, 1979). Nuevamente los Monty Python ahora con Brian, contemporáneo de Jesucristo, que vive su propio calvario.
24. *THE FALLS* (Peter Greenaway, 1980). Falso documental sobre un acontecimiento inexplicable e inexplicado que provoca efectos, como extrañas discapacidades y, aún más peculiar, la inmortalidad, en individuos cuyo apellido comienza por *Fall*.
25. *THE SHINING - EL RESPLANDOR* (Stanley Kubrick, 1980). Un escritor y su familia pasan el invierno en un hotel aislado (que no solos) en donde se encarga de las labores de mantenimiento.
26. *ATOMIC CAFÉ* (Yaune Loader Kevin Rafferty y Pierce Rafferty, 1982). Documental que, con verdadero material de propaganda pro-nuclear durante la Guerra Fría, presenta escenas surrealistas cargadas de sarcasmo que hace reflexionar al crédulo espectador.
27. *SANS SOLEIL* (Chris Marker, 1983). Por medio de imágenes documentales de muy diferentes lugares y situaciones, se relata la lectura de varias cartas procedentes de un camarógrafo errante, que se plantea preguntas sobre la memoria y el recuerdo, tema fundamental de Marker.
28. *ZELIG* (Woody Allen, 1983). Comedia interpretada por Woody Allen y Mia Farrow, sobre un hombre que se vuelve camaleónico, literalmente, para no sentirse excluido por los demás y se involucra en diversos momentos históricos.

Contada con la apariencia formal de un documental.

29. *THIS IS SPINAL TAP* (Rob Reiner, 1984). Falso documental sobre la carrera de un grupo de música Heavy Metal inexistente, que marcó, al menos a cierto nivel popular y crítico, el inicio del género *mockumentary*.
30. *LA SEDUCCIÓN DEL CAOS* (Basilio Martín Patino, 1991). Realizada para TVE, y con el aspecto de un documental televisivo (aunque delata su falsedad al ser interpretado por un actor sobradamente conocido). A partir de un crimen supuestamente cometido por un intelectual mediático, se interroga sobre las apariencias y las certezas sospechosas.
31. *MANUALIDADES* (Santiago Lorenzo, 1992). Falso documental (cortometraje) con tono de comedia sobre unos niños que forman un grupo cinematográfico en el colegio. Paradójicamente fue nominada al Mejor Documental en los premios Goya.
32. *C'EST ARRIVÉ PRÈS DE CHEZ VOUS - MAN BITES DOG - OCURRIÓ CERCA DE SU CASA* (Rémy Belvaux 1992). *Fake* sobre un asesino en serie del que unos periodistas filman su día a día, sin ahorrarnos sus comentarios ni los propios crímenes, mostrados con total frialdad.
33. *BOB ROBERTS - CIUDADANO BOB ROBERTS* (Tim Robbins, 1992). Con estética documental, pero con actores conocidos en los papeles principales, narra la campaña de un político para llegar a senador, no por medio de un discurso coherente, sino con artimañas como grabar un disco con un músico folk, para hablarnos sobre la manipulación mediática.
34. *FEAR OF A BLACK HAT* (Rusty Cundieff, 1993). Otro falso documental que narra la ascensión y caída de un grupo musical, si bien en este caso se trata de una banda de raperos violentos de un barrio marginal.

35. *GUNS ON THE CLACKAMAS* (Danny Bruno, 1995). Un falso *making of* de una también falsa película del oeste en el que, todo lo que puede salir mal, sucede irremediabilmente.
36. *FORGOTTEN SILVER - LA VERDADERA HISTORIA DEL CINE* (Costa Bates y Peter Jackson, 1995). *Fake* sobre el descubrimiento de un pionero del cine neozelandés que se adelantó años, y hasta décadas, a las invenciones técnicas y narrativas de los Lumière, Méliès, Griffith, y demás inventores del séptimo arte.
37. *CASAS VIEJAS* (Basilio Martín Patino, 1996). Por medio de testimonios (reales y algunos falsos) y sobre todo de documentales y películas supuestamente recuperados, se nos narra la rebelión campesina y libertaria ocurrida en Casas Viejas (Cádiz), y su posterior represión en 1933. Utilizando falsos documentales, lo que se narra es, en este caso, verdad.
38. *LAP ROUGE* (Lodewijk Crijns, 1996). Falso documental sobre dos hermanos que, por imperativo materno, crecen fuera de la sociedad durante décadas, y su incapacidad para oponerse al dominio de la madre.
39. *EYES WIDE SHUT* (Stanley Kubrick, 1999). Obra póstuma del director con dos actores hollywoodienses como protagonistas de las fantasías de los mismos.
40. *CRAVAN VS. CRAVAN* (Lacuesta, 2002). En este *fake* un cineasta (y boxeador) intenta averiguar qué fue de Arthur Cravan, poeta y boxeador (este sí, real), que desapareció misteriosamente en 1918.
41. *LOST IN LA MANCHA* (Keith Fulton, 2002). Documental sobre los problemas que sucedieron durante el rodaje y producción de *El Quijote* que Terry Gilliam intentó realizar infructuosamente en los años 90 y acabaron en catástrofe.
42. *OPÉRATION LUNE - DARK SIDE OF THE MOON - OPERACIÓN LUNA - EL LADO OSCURO DE LA LUNA* (William Karel, 2002). Es un falso documental

francés que niega la llegada del hombre a la Luna a bordo del Apolo XI, hecho que se presenta como un engaño monumental filmado por Stanley Kubrick y encargado por Richard Nixon.

43. *THE YES MEN* (Chris Smith, Dan Ollman, Sarah Price, 2003). Documental que nos acerca a *The Yes Men*, dos activistas que, por medio del *pranksterism* (activismo bromista), revelan las más diversas taras socioeconómicas del sistema.
  
44. *THE BLACK DOOR* (Kit Wong, 2001). Este falso documental indaga (es un decir) en una secta satanista que, surgida en Estados Unidos en los años 30 del siglo pasado, aún parece tener poder e influencia en la actualidad.
  
45. *MÁS ALLÁ DEL ESPEJO* (Joaquim Jordá, 1997-2006). Documental acerca de aquellas enfermedades neuronales que afectan radicalmente la percepción de nuestra realidad aparente, tales como la agnosia y la alexia, enfermedades ambas que padecía el propio director de la película.
  
46. *COMIC-BOOK, THE MOVIE* (Mark Hamill, 2004). *Mockumentary* sobre la adaptación al cine hollywoodiense de un cómic de superhéroes y la necesidad de mantener las cualidades del personaje original de los años 40 o bien su revisión actual, más cínica y violenta.
  
47. *CSA CONFEDERATE STATES OF AMERICA* (Kevin Willmott, 2004). Falso documental que se emite por televisión en los Estados Confederados de América donde el Sur ha triunfado y la esclavitud es legal. Se nos presenta a modo de historia dentro de la historia, de un mundo que podría haber existido.
  
48. *UN DÍA SIN MEXICANOS* (Sergio Arau, 2004). Comedia (por decir algo) de estética documental en la que se narra como, un día cualquiera en California, ha desaparecido toda la población latina sin dejar rastro, y las consecuencias (bastante delirantes) que genera en el resto de la sociedad.

49. *TIERRA ENCIMA* (Sergio Morcillo, 2005). Falso documental sobre un anarquista, exiliado tras la guerra civil española, que regresa a España tras descubrir que ha sido dado por muerto por las autoridades supuestamente competentes.
50. *BYE BYE BELGIUM* (Phillippe Dutilleul, 2006). Programa emitido por la televisión franco-belga que presentaba como real la (falsa) independencia de forma unilateral de Flandes del resto de Bélgica.
51. *CONFETTI* (Debbie Issit, 2006). Falso documental. La revista Confetti propone un concurso para elegir “la boda más original del año” (sic), y las tres parejas finalistas entrarán en dura competición por conseguir el premio (cuantioso y mediático, o sea, lo más).
52. *PLOT 28* (La parcela 28) (Agustí Serrá, 2008). *Fake* en el que, lo que comienza como una historia de amor desemboca en un entramado urbanístico y político criminal y corrupto.
53. *THE FOURTH KIND* (Olatunde Osunsanmi, 2009). Con aspecto documental pero actores profesionales, se narra una historia de misteriosas desapariciones de personas en Alaska durante cuarenta años, que parecen relacionadas con seres inhumanos.
54. *DISCO AND ATOMIC WAR* (Jaak Kilmi y Kiur Aarma, 2009). El film se plantea como la cultura popular occidental, por medios como la radio o la televisión finlandesa, se infiltraron en la sociedad de la Unión Soviética y provocaron un cambio en la percepción de la sociedad capitalista de los niños y jóvenes desde los años 50, que llevaría al desmoronamiento del sistema soviético.
55. *CATFISH* (Yanif Shulman, 2010). Promocionado como documental, su

autenticidad parece, cuanto menos, dudosa. Un fotógrafo neoyorquino entabla amistad con una niña del Michigan rural con grandes aptitudes pictóricas, por medio de MySpace. A partir de ahí entabla una relación con la familia de la niña que desemboca en peculiares descubrimientos.

56. *EXIT THROUGH THE GIFT SHOP* (Banksy, Space Invader, 2010). Un francés residente en Los Ángeles que graba obsesivamente todo lo que le rodea con su cámara de vídeo, comienza a interesarse por el arte urbano, hasta conocer al popular artista Banksy.
  
57. *I'M STILL HERE* (Casey Affleck 2010). En este falso documental el conocido actor Joaquin Phoenix decide abandonar, hastiado, el mundo del cine y dedicarse a la música rap, además de mostrar un comportamiento aún más estrambótico de lo habitual en él.
  
58. *TROLL HUNTER* (André Ovredall, 2010). Este *fake* nos descubre que el gobierno de Noruega oculta una sociedad de trolls al norte del país. Unos estudiantes intentarán sacar la verdad a la luz.
  
59. *ON THE ROPES* (Mark Noyce y Hamdy Taha, 2011). Seguimiento, por parte de un supuesto documentalista, de la rivalidad entre el dueño de un gimnasio de artes marciales con el de un gimnasio de boxeo.
  
60. *THE TUNNEL* (Carlo Ledesma, 2011). Con supuesto metraje encontrado y estética documental se nos cuenta una historia de terror que sucede en la red subterránea de trenes de Sydney (Australia).
  
61. *EL MUNDIAL OLVIDADO* (Lorenzo Garzella, Filippo Marcelloni, 2011). *Fake* sobre un supuesto mundial de fútbol que se celebró en la Patagonia en 1942 y sus estrambóticas vicisitudes.
  
62. *INCIDENT AT LOCH NESS* (Zak Penn, 2011). *Fake* sobre el rodaje de un



rodaje. El director de cine Werner Herzog pretendió hacer un documental sobre los misterios del lago Ness, mientras el director de fotografía John Bailey hacía un seguimiento de Herzog para hacer un documental sobre su carrera. Los incidentes (funestos) harán que ambos proyectos fracasen.

63. *ALFABETO ANGELOPOULUS* (Alberto Chessa, Círculo Bellas Artes, 2012). Con imágenes de sus películas y las palabras del director nos adentramos en su mundo cinematográfico.

64. *EL OTRO DÍA* (Ignacio Agüero, 2012). En Santiago de Chile vemos dos mundos: el interior del director del film, en su casa y el exterior de la ciudad. En un momento dado el exterior irrumpe en el mundo del director cuando llaman a su puerta.

65. *EN TERRA DE NINGUEM* (Salomé Lamas, 2012). La historia de un soldado, mercenario a sueldo en los más diversos conflictos internacionales (guerras sucias incluidas), contada por él mismo, con frialdad y cinismo pasmosos.

66. *ROOM 237* (Rodney Ascher, 2012). A través de las opiniones de diversos especialistas, intelectuales, etc., se nos ofrecen otras tantas interpretaciones sobre la película *El resplandor*, de Stanley Kubrick.

67. *SEARCHING FOR SUGAR MAN* (Malik Bendejeoull, 2012). Documental que investiga qué fue de Sixto Rodríguez, un cantautor del Detroit de los años 70, cuyos discos fueron ignorados en Estados Unidos, pero no así en Sudáfrica, donde tuvieron un gran éxito.

68. *MERMAIDS: THE BODY FOUND* (Sid Bennet, 2012). Falso documental televisivo que revela el descubrimiento, por parte de oceanógrafos, de la existencia de sirenas o seres acuáticos humanoides.

69. *VIVA LA REPÚBLICA* (Jaume Grau, 2012). Narra la historia de España desde la

victoria de la República tras la guerra civil y cómo se han sucedido los hechos hasta nuestros días. Sobra decir que se trata de un falso documental.

70. *THE ACT OF KILLING* (Joshua Oppenheimer, 2012). Documental sobre la matanza de comunistas (verdaderos y supuestos) llevada a cabo en Indonesia tras el golpe militar a mediados de los años 60, contada por sus verdugos.
71. *12 O'CLOCK BOYS* (Lofty Nathan, 2013). Supuesto documental que recorre la adolescencia de niños de un barrio marginal de Baltimore (EE.UU.) que se dedican a carreras ilegales de bicicletas.
72. *UNA HORA, UN PASO* (Bernat Gual, Aitor Iturriza, 2013). Cortometraje sobre un español, preso durante 17 años en Egipto, que, pese a su encierro, ha formado una familia y sueña con su regreso a España.
73. *EL HOMBRE MÁS FAMOSO DEL MUNDO* (Rubén Barbosa, 2013). Corto con estética documental, que, a partir de dos ficciones paralelas, pretende dar a conocer y promocionar los vinos extremeños.
74. *OPERACIÓN PALACE* (Jordi Évole, 2014) Un especial sobre el golpe de estado en España, dirigido supuestamente desde el gobierno y emitido por José Luis Garci.
75. *LA FIESTA DE OTROS* (Ana Serret, 2015). Documental sobre una orquesta de verbenas, que trabajan mientras los pueblos están de fiestas.
76. *SOMETHING BETTER TO COME* (Hanna Polak, 2014). Documental sobre la vida de una niña que vive en un monstruoso vertedero en las afueras de Moscú y la pequeña sociedad marginal que lo habita.
77. *THE LOOK OF SILENCE* (Joshua Oppenheimer, 2014). La otra cara de *The act of killing* (ver referencia 68), también de Oppenheimer, donde se narra la

matanza de comunistas en Indonesia en los 60, pero esta vez desde la visión de los familiares de las víctimas e, incluso, la confrontación con los verdugos.

78. *WHAT WE DO IN THE SHADOWS - LO QUE HACEMOS EN LAS SOMBRAS* (Jemaine Clement y Taika Waititi, 2014). La vida (o la no vida) de un trío de vampiros residentes en Nueva Zelanda y de sus esfuerzos por adaptarse a la sociedad actual, dentro de su idiosincrasia vampírica.

79. *THE VISIT* (M. Night Shyamalan, 2015). Dos hermanos pasan una semana con sus abuelos maternos en una granja, es la primera vez que se ven, todos.

80. *OPERATION AVALANCHE* (Matt Johnson, 2016). Otro *mockumentary* sobre las implicaciones ilegales de varios agentes de la CIA, infiltrados en la NASA, para falsear la llegada del hombre a la luna en 1969.

### ANEXO III - Preselección de Corpus *mockumentaries*

En este apéndice ofrecemos un listado y breve resumen de los *mockumentaries* preseleccionados para formar el corpus de esta tesis doctoral.

1. *SWISS SPAGUETTI HARVEST* (BBC, 1957). Falso reportaje de tres minutos de duración, emitido por la BBC, en donde se filma la cosecha de los árboles que producen espaguetis al sur de Suiza.
2. *WAR GAME* (Peter Watkins, 1965). Es una ficción sobre un hipotético ataque nuclear y sus consecuencias en Rochester (Reino Unido) filmada como un falso documental.
3. *PUNISHMENT PARK* (Peter Watkins, 1971). Con las mismas hechuras que en la anterior, aquí Watkins nos narra como, durante la guerra de Vietnam (en pleno apogeo en 1971), se declara en EE.UU. el estado de emergencia, que desemboca en comportamientos pro-dictatoriales por parte del gobierno de Nixon.
4. *FRAUDE - F FOR FAKE* (Orson Welles, 1975). Aparente documental sobre el falsificador de arte Elmyr de Hory y el autor de la falsa autobiografía de Howard Hughes, Clifford Irving, entre otros fraudes, para finalmente, engañar al espectador con una pirueta final.
5. *THE RUTLES: ALL YOU NEED IS CASH* (Eric Idle, 1978). Los Monty Python dirigen esta parodia de las andaduras de la banda británica más famosa del mundo.
6. *THE FALLS* (Peter Greenaway, 1980). Falso documental sobre un acontecimiento inexplicable e inexplicado que provoca efectos, como extrañas discapacidades y, aún más peculiar, la inmortalidad, en individuos cuyo apellido comienza por *Fall*.

7. *ATOMIC CAFÉ* (Yaune Loader Kevin Rafferty y Pierce Rafferty, 1982). Documental que, con verdadero material de propaganda pro-nuclear durante la Guerra Fría, presenta escenas surrealistas cargadas de sarcasmo que hace reflexionar al crédulo espectador.
8. *ZELIG* (Woody Allen, 1983). Comedia interpretada por Woody Allen y Mia Farrow, sobre un hombre que se vuelve camaleónico, literalmente, para no sentirse excluido por los demás y se involucra en diversos momentos históricos. Contada con la apariencia formal de un documental.
9. *THIS IS SPINAL TAP* (Rob Reiner, 1984). Falso documental sobre la carrera de un grupo de música Heavy Metal inexistente, que marcó, al menos a cierto nivel popular y crítico, el inicio del género *mockumentary*.
10. *LA SEDUCCIÓN DEL CAOS* (Basilio Martín Patino, 1991). Realizada para TVE, y con el aspecto de un documental televisivo (aunque delata su falsedad al ser interpretado por un actor sobradamente conocido). A partir de un crimen supuestamente cometido por un intelectual mediático, se interroga sobre las apariencias y las certezas sospechosas.
11. *MANUALIDADES* (Santiago Lorenzo, 1992). Falso documental (cortometraje) con tono de comedia sobre unos niños que forman un grupo cinematográfico en el colegio. Paradójicamente fue nominada al Mejor Documental en los premios Goya.
12. *C'EST ARRIVÉ PRÈS DE CHEZ VOUS - MAN BITES DOG - OCURRIÓ CERCA DE SU CASA* (Rémy Belvaux 1992). *Fake* sobre un asesino en serie del que unos periodistas filman su día a día, sin ahorrarnos sus comentarios ni los propios crímenes, mostrados con total frialdad.
13. *BOB ROBERTS - CIUDADANO BOB ROBERTS* (Tim Robbins, 1992). Con estética documental, pero con actores conocidos en los papeles principales, narra

la campaña de un político para llegar a senador, no por medio de un discurso coherente, sino con artimañas como grabar un disco con un músico folk, para hablarnos sobre la manipulación mediática.

14. *FEAR OF A BLACK HAT* (Rusty Cundieff, 1993). Otro falso documental que narra la ascensión y caída de un grupo musical, si bien en este caso se trata de una banda de raperos violentos de un barrio marginal.
15. *GUNS ON THE CLACKAMAS* (Danny Bruno, 1995). Un falso *making of* de una también falsa película del oeste en el que, todo lo que puede salir mal, sucede irremediablemente.
16. *FORGOTTEN SILVER - LA VERDADERA HISTORIA DEL CINE* (Costa Bates and Peter Jackson, 1995). *Fake* sobre el descubrimiento de un pionero del cine neozelandés que se adelantó años, y hasta décadas, a las invenciones técnicas y narrativas de los Lumière, Méliès, Griffith, y demás inventores del séptimo arte.
17. *LAP ROUGE* (Lodewijk Crijns, 1996). Falso documental sobre dos hermanos que, por imperativo materno, crecen fuera de la sociedad durante décadas, y su incapacidad para oponerse al dominio de la madre.
18. *CRAVAN VS. CRAVAN* (Lacuesta, 2002). En este *fake* un cineasta (y boxeador) intenta averiguar qué fue de Arthur Cravan, poeta y boxeador (este sí, real), que desapareció misteriosamente en 1918.
19. *LOST IN LA MANCHA* (Keith Fulton, 2002). Documental sobre los problemas que sucedieron durante el rodaje y producción de *El Quijote* que Terry Gilliam intentó realizar infructuosamente en los años 90 y acabaron en catástrofe.
20. *OPÉRATION LUNE - DARK SIDE OF THE MOON - OPERACIÓN LUNA - EL LADO OSCURO DE LA LUNA* (William Karel, 2002). Es un falso documental francés que niega la llegada del hombre a la Luna a bordo del Apolo XI, hecho

que se presenta como un engaño monumental filmado por Stanley Kubrick y encargado por Richard Nixon.

21. *THE YES MEN* (Chris Smith, Dan Ollman, Sarah Price, 2003). Documental que nos acerca a *The Yes Men*, dos activistas que, por medio del *pranksterism* (activismo bromista), revelan las más diversas taras socioeconómicas del sistema.
22. *THE BLACK DOOR* (Kit Wong, 2001). Este falso documental indaga (es un decir) en una secta satanista que, surgida en Estados Unidos en los años 30 del siglo pasado, aún parece tener poder e influencias en la actualidad.
23. *MÁS ALLÁ DEL ESPEJO* (Joaquim Jordá, 1997-2006). Documental acerca de aquellas enfermedades neuronales que afectan radicalmente la percepción de nuestra realidad aparente, tales como la agnosia y la alexia, enfermedades ambas que padecía el propio director de la película.
24. *COMIC-BOOK, THE MOVIE* (Mark Hamill, 2004). *Mockumentary* sobre la adaptación al cine hollywoodiense de un cómic de superhéroes y la necesidad de mantener las cualidades del personaje original de los años 40 o bien su revisión actual, más cínica y violenta.
25. *CSA CONFEDERATE STATES OF AMERICA* (Kevin Willmott, 2004). Falso documental que se emite por televisión en los Estados Confederados de América donde el Sur ha triunfado y la esclavitud es legal. Se nos presenta a modo de historia dentro de la historia, de un mundo que podría haber existido.
26. *UN DÍA SIN MEXICANOS* (Sergio Arau, 2004). Comedia (por decir algo) de estética documental en la que se narra como, un día cualquiera en California, ha desaparecido toda la población latina sin dejar rastro, y las consecuencias (bastante delirantes) que genera en el resto de la sociedad.

27. *TIERRA ENCIMA* (Sergio Morcillo, 2005). Falso documental sobre un anarquista, exiliado tras la guerra civil española, que regresa a España tras descubrir que ha sido dado por muerto por las autoridades supuestamente competentes.
28. *BYE BYE BELGIUM* (Phillippe Dutilleul, 2006). Programa emitido por la televisión franco-belga que presentaba como real la (falsa) independencia de forma unilateral de Flandes del resto de Bélgica.
29. *CONFETTI* (Debbie Issit, 2006). Falso documental. La revista Confetti propone un concurso para elegir “la boda más original del año” (sic), y las tres parejas finalistas entrarán en dura competencia por conseguir el premio (cuantioso y mediático, o sea, lo más).
30. *PLOT 28* (La parcela 28) (Agustí Serrá, 2008). *Fake* en el que, lo que comienza como una historia de amor desemboca en un entramado urbanístico y político criminal y corrupto.
31. *THE FOURTH KIND* (Olatunde Osunsanmi, 2009). Con aspecto documental pero actores profesionales, se narra una historia de misteriosas desapariciones de personas en Alaska durante cuarenta años, que parecen relacionadas con seres inhumanos.
32. *DISCO AND ATOMIC WAR* (Jaak Kilmi y Kiur Aarma, 2009). El film se plantea como la cultura popular occidental, por medios como la radio o la televisión finlandesa, se infiltraron en la sociedad de la Unión Soviética y provocaron un cambio en la percepción de la sociedad capitalista de los niños y jóvenes desde los años 50, que llevaría al desmoronamiento del sistema soviético.
33. *CATFISH* (Yanif Shulman, 2010). Promocionado como documental, su



autenticidad parece, cuanto menos, dudosa. Un fotógrafo neoyorquino entabla amistad con una niña del Michigan rural con grandes aptitudes pictóricas, por medio de MySpace. A partir de ahí entabla una relación con la familia de la niña que desemboca en peculiares descubrimientos.

34. *EXIT THROUGH THE GIFT SHOP* (Banksy, Space Invader, 2010). Un francés residente en Los Ángeles que graba obsesivamente todo lo que le rodea con su cámara de vídeo, comienza a interesarse por el arte urbano, hasta conocer al popular artista Banksy.
35. *I'M STILL HERE* (Casey Affleck 2010). En este falso documental el conocido actor Joaquin Phoenix decide abandonar, hastiado, el mundo del cine y dedicarse a la música rap, además de mostrar un comportamiento aún más estrambótico de lo habitual en él.
36. *TROLL HUNTER* (André Ovredall, 2010). Este *fake* nos descubre que el gobierno de Noruega oculta una sociedad de trolls al norte del país. Unos estudiantes intentarán sacar la verdad a la luz.
37. *ON THE ROPES* (Mark Noyce y Hamdy Taha, 2011). Seguimiento, por parte de un supuesto documentalista, de la rivalidad entre el dueño de un gimnasio de artes marciales con el de un gimnasio de boxeo.
38. *THE TUNNEL* (Carlo Ledesma, 2011). Con supuesto metraje encontrado y estética documental se nos cuenta una historia de terror que sucede en la red subterránea de trenes de Sydney (Australia).
39. *EL MUNDIAL OLVIDADO* (Lorenzo Garzella, Filippo Marcelloni, 2011). *Fake* sobre un supuesto mundial de fútbol que se celebró en la Patagonia en 1942 y sus estrambóticas vicisitudes.
40. *INCIDENT AT LOCH NESS* (Zak Penn, 2011). *Fake* sobre el rodaje de un

rodaje. El director de cine Werner Herzog pretendió hacer un documental sobre los misterios del lago Ness, mientras el director de fotografía John Bailey hacía un seguimiento de Herzog para hacer un documental sobre su carrera. Los incidentes (funestos) harán que ambos proyectos fracasen.

41. *EL OTRO DÍA* (Ignacio Agüero, 2012). En Santiago de Chile vemos dos mundos: el interior del director del film, en su casa y el exterior de la ciudad. En un momento dado el exterior irrumpe en el mundo del director cuando llaman a su puerta.
42. *ROOM 237* (Rodney Ascher, 2012). A través de las opiniones de diversos especialistas, intelectuales, etc., se nos ofrecen otras tantas interpretaciones sobre la película *El resplandor*, de Stanley Kubrick.
43. *SEARCHING FOR SUGAR MAN* (Malik Bendejeoull, 2012). Documental que investiga qué fue de Sixto Rodríguez, un cantautor del Detroit de los años 70, cuyos discos fueron ignorados en Estados Unidos, pero no así en Sudáfrica, donde tuvieron un gran éxito.
44. *MERMAIDS: THE BODY FOUND* (Sid Bennet, 2012). Falso documental televisivo que revela el descubrimiento, por parte de oceanógrafos, de la existencia de sirenas o seres acuáticos humanoides.
45. *VIVA LA REPÚBLICA* (Jaume Grau, 2012). Narra la historia de España desde la victoria de la República tras la guerra civil y cómo se han sucedido los hechos hasta nuestros días. Sobra decir que se trata de un falso documental.
46. *THE ACT OF KILLING* (Joshua Oppenheimer, 2012). Documental sobre la matanza de comunistas (verdaderos y supuestos) llevada a cabo en Indonesia tras el golpe militar a mediados de los años 60, contada por sus verdugos.
47. *12 O'CLOCK BOYS* (Lofty Nathan, 2013). Supuesto documental que recorre la

adolescencia de niños de un barrio marginal de Baltimore (EE.UU.) que se dedican a carreras ilegales de bicicletas.

**48.** *OPERACIÓN PALACE* (Jordi Évole, 2014) Un especial sobre el golpe de estado en España, dirigido supuestamente desde el gobierno y emitido por José Luis Garci.

**49.** *WHAT WE DO IN THE SHADOWS, LO QUE HACEMOS EN LAS SOMBRAS* (Jemaine Clement y Taika Waititi, 2014). La vida (o la no vida) de un trío de vampiros residentes en Nueva Zelanda y de sus esfuerzos por adaptarse a la sociedad actual, dentro de su idiosincrasia vampírica.

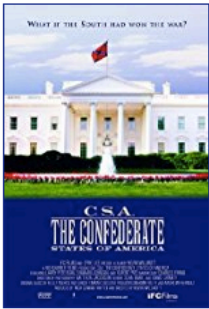
**50.** *OPERATION AVALANCHE* (Matt Johnson, 2016). Otro *mockumentary* sobre las implicaciones ilegales de varios agentes de la CIA, infiltrados en la NASA, para falsear la llegada del hombre a la luna en 1969.

## ANEXO IV – Recaudación

A continuación presentamos un resumen de la recaudación obtenida de los tres largometrajes:

### Recaudación de C.S.A

boxofficemojo.com



### CSA: The Confederate States of America

|  |                                      |
|--|--------------------------------------|
| Domestic Total Gross: <b>\$672,156</b> |                                      |
| Distributor: <b>IFC</b>                | Release Date: <b>October 7, 2005</b> |
| Genre: <b>Comedy</b>                   | Runtime: <b>1 hrs. 29 min.</b>       |
| MPAA Rating: <b>Unrated</b>            | Production Budget: <b>N/A</b>        |

Summary

Weekend

Weekly

Foreign

Dvd / Home Video

#### Total Lifetime Grosses

|            |                  |              |
|------------|------------------|--------------|
| Domestic:  | <b>\$672,156</b> | <b>90.3%</b> |
| + Foreign: | <b>\$72,009</b>  | <b>9.7%</b>  |

= **Worldwide: \$744,165**

#### Domestic Summary

Opening Weekend: **\$5,706**  
(#91 rank, 2 theaters, \$2,853 average)  
% of Total Gross: **0.8%**  
> [View All 27 Weekends](#)

Widest Release: **28 theaters**  
Close Date: **July 6, 2006**  
In Release: **273 days / 39 weeks**

#### Related Products

- [CSA: The Confederate States of America](#)



## CSA: The Confederate States of America

|  |                                      |
|--|--------------------------------------|
| Domestic Total Gross: <b>\$672,156</b> |                                      |
| Distributor: <b>IFC</b>                | Release Date: <b>October 7, 2005</b> |
| Genre: <b>Comedy</b>                   | Runtime: <b>1 hrs. 29 min.</b>       |
| MPAA Rating: <b>Unrated</b>            | Production Budget: <b>N/A</b>        |

Summary

Weekend

Weekly

Foreign

Dvd / Home Video

View: **BY COUNTRY** | BY WEEKEND

| Country<br>(click to view weekend breakdown) | Dist.  | Release Date | Opening Wknd | % of Total | Total Gross / As Of      |
|--|--------|--------------|--------------|------------|--------------------------|
| <b>FOREIGN TOTAL</b>                         | -      | 6/23/05      | n/a          | -          | <b>\$72,009</b> 10/13/06 |
| <b>Spain</b>                                 | -      | 6/23/05      | -            | -          | <b>\$51,125</b> 9/9/05   |
| <b>United Kingdom</b>                        | Tartan | 8/4/06       | \$1,776      | 8.5%       | <b>\$20,884</b> 10/13/06 |

[Consultado en <http://boxofficemojo.com/movies/?id=csa.htm> el 21/08/17].

### Recaudación de *Forgotten Silver*

IMDb > La verdadera historia del cine (1995) (TV) > Box office / business



Box office / business for

## La verdadera historia del cine (1995) (TV) [More at IMDbPro »](#)

*Forgotten Silver (original title)*

**Budget**  
\$650,000 (estimated)

**Opening Weekend**  
\$1,740 (USA) (3 October 1997)

**Gross**  
\$26,459 (USA)

**Weekend Gross**  
\$1,740 (USA) (5 October 1997) (1 Screen)

**Admissions**  
1,021 (Netherlands) (1 January 1998)

Own the rights?

Buy it at Amazon

More at IMDb Pro

Add to Watchlist

Update Data

**Quicklinks**

[Consultado en [http://www.imdb.com/title/tt0116344/business?ref\\_=tt\\_dt\\_bus](http://www.imdb.com/title/tt0116344/business?ref_=tt_dt_bus) el 21/08/17].

Recaudación de *Opération Lune*

The screenshot shows the website [pointdujour-international.com](http://pointdujour-international.com). The main navigation bar includes links for 'New releases', 'Award-winning Programmes', and a search bar. Below the navigation bar, there's a section for 'Browse catalogue by alphabetical order' with a dropdown menu set to 'All Programmes--' and a 'Global search' button. The main content area displays the film 'DARK SIDE OF THE MOON' from the 'WILLIAM KAREL FILMS' collection. The film's details include the director (William KAREL) and writer (William KAREL). A large play button icon is overlaid on a still image of a man with a beard and glasses. To the right of the image, there's a paragraph of text about the film, followed by a 'Festivals and Awards' section listing the Adolf-Grimme-Preis (Germany / 2002) for best script & director, and an award for 'Excellence in TV or Film' (2003 'GO FIGURE!').

**Log in**

**NEW RELEASES** **Award-winning Programmes** -- All Programmes-- Global search

Browse catalogue by alphabetical order # A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

AND by: ☒ Title OR ☐ Director

Collection: **WILLIAM KAREL FILMS**

**DARK SIDE OF THE MOON**

Director(s): William KAREL – Writer(s): William KAREL

**Print page** **Contact**

**DETAILS**

Producer(s): **POINT DU JOUR**

Coproducer(s)/co-financing: **ARTE France**

Length: **1x52**

Format: **One-off**

Original version: **French**

Versions available: **English: overdub / International: overdub**

Nationality: **France**

Year: **2002**

Rights: **on request**

Support(s): **SD – Digital 4/3**

Program available by **ADAV**

During an interview with Stanley Kubrick's widow an extraordinary story came to light: Kubrick and other Hollywood producers contributed to the popular success of the US space programme by turning it into a visual entertainment. How far will anyone go for the power of images?

To watch a teaser, click [here](#).

We look for an answer in this documentary intrigue, a subtle blend of facts, fiction and hypothesis, around an event that marked the 20th century: the landing on the moon. The progress of technology has made it possible to manipulate images without it being obvious. How can the spectator KNOW what he watches? Beware!

A film to be shown again...!

**Festivals and Awards:**

- \* Adolf-Grimme-Preis (Germany / 2002) for best script & director
- \* Award for "Excellence in TV or Film" (2003 'GO FIGURE!)

[Consultado en <http://pointdujour-international.com/catalogueFiche.php?idFiche=20965> el 21/08/17].



## ANEXO V –Entrevistas

En este anexo incluimos entrevistas realizadas a los tres directores de los *mockumentaries* que conforman el corpus.

Kevin Willmott escribe sobre C.S.A: The Confederate States of America

La idea del guion y la película surgió al ver la serie de Ken Burns “The Civil War” en la cadena PBS. En uno de los capítulos, Burns explica cuál era el plan del Sur en caso de victoria. Pensaban construir un “imperio tropical” y expandirse hacia el Sur, hacia México y Latinoamérica. La ciudad brasileña Americana, fundada por los antiguos confederados, es la prueba tangible de esta idea.

Cuando presentaba guiones en Hollywood que tocaban de alguna manera el tema de la esclavitud o de la raza en un contexto histórico, solían decirme que la esclavitud no es un tema “comercial” y que este aspecto de la historia de Estados Unidos no le interesa a nadie. Mi ex agente citaba “Amistad” y “Beloved” como ejemplos que demuestran que la esclavitud es un tema que deprime a los negros y acompleja a los blancos. Y el caso es que “Lo que el viento se llevó” siempre ocupa el primer lugar en las listas de las mejores películas de todos los tiempos. Yo suscribo las palabras del columnista Leonard Pitts, que dijo: “‘Lo que el viento se llevó’ es una historia de amor ambientada en Auschwitz”. ¿Es tan popular esta película porque en ella todos los esclavos son felices y ajenos a todo ánimo de complicar la historia de amor y los problemas de los personajes blancos? Todos conocemos a Ken Burns, un hombre que sabe muy bien hasta qué punto es lucrativa la industria de la Guerra de Secesión, y su serie documental. “Cold Mountain” y otras muchas películas han ofrecido un cierto punto de vista sobre la Guerra de Secesión. Muchas veces, esta clase de trabajos tienen un aire aséptico que no entra en temas reales, sino en historias de amor y hazañas bélicas.

Empecé a pensar cómo abordar el asunto desde una nueva perspectiva. ¿Cómo ofrecer a los espectadores una visión renovada de la esclavitud y de la realidad de la Confederación? Así surgió la idea.



Investigué, tomé decisiones que anclaron la película en una realidad basada no en especulaciones históricas, sino en una serie de “señales de tráfico” que reflejan nuestra historia real. Y como estas decisiones proceden de nuestra historia real, no hemos querido minimizar la crueldad de la esclavitud. El humor surge no de los chistes, sino de lo absurdo de nuestras vidas reales. En realidad, el Sur ganó la Guerra de Secesión en muchos sentidos. No ganaron en el frente, pero vencieron en la paz. Consiguieron imponer su forma de vida. Fue el Norte el que cambió, no el Sur. Uno de los mejores ejemplos es la ciudad donde vivo yo, Lawrence (Kansas), población que como todo el mundo sabe fue fundada por los abolicionistas. Después de la “victoria” del Norte, la ciudad quedó segregada. La Universidad de Kansas, donde trabajo yo como profesor auxiliar, quedó segregada. El fallo del Tribunal Supremo en la causa “Brown contra el Consejo de Educación de Topeka”, que acabó con los colegios segregados en Estados Unidos, fue emitido en Kansas, no en Mississippi. La historia de los “Estados Confederados de América” podría no haber sido tan distinta de la que conocemos. Algunas diferencias, quizá, pero no una contra historia total.

Espero que los espectadores vean en esta película una visión alternativa y entretenida de la esclavitud, la raza y la forma de vida del pueblo norteamericano.

(\*) Kevin Willmott como guionista ha escrito “Shields Green and the Gospel of John Brown” en colaboración con Mitch Brian y “Civilized Tribes”, ambos para la 20th Century-Fox. El productor y director Oliver Stone le contrató para escribir “Little Brown Brothers”, sobre la insurrección filipina. Para Stone también ha adaptado el libro “Marcha al Valhalla”, de Michael Blake. Para la televisión ha escrito en colaboración con Brian los guiones de “House of Getty” y “The 70’s”, dos miniseries de la cadena NBC. En “Ninth Street”, una película independiente protagonizada por Martin Sheen, Isaac Hayes y Queen Bey, Willmott participó como guionista y codirector. En los últimos tiempos, Willmott ha firmado “Colored Men”, sobre unos disturbios ocurridos en Houston en 1917. También ha adaptado “The Watsons go to Birmingham” para la CBS. “CSA: The Confederate States of America” se estrena el próximo día 24 de junio.

[Consultado en <http://www.abcguijonistas.com/noticias/articulos/kevin-willmott-escribe-sobre-csa-the-confederate-states-of-america.html> el 21/08/17].

## Entrevista a Peter Jackson y Costa Botes

A continuación algunas de las respuestas tras la emisión del documental en la televisión neozelandesa, el 30 de octubre de 1995.

Letters to the editor: negative responses:

If, as claimed in your front page story of October 30, the Richard Pearse segment and much of the rest of Sunday night's TV1 documentary on the Colin McKenzie film collection was a spoof, heads should roll in Television New Zealand. All the elaborate lead-up to the documentary before and during the weekend declared it was a portrayal of McKenzie's brilliance as a film-maker, that all New Zealanders should be proud of him, and that he should be appropriately remembered. There was no suggestion whatsoever that any of the film was not true. The viewing public has been cruelly deceived. It is all very well for Richard Pearse enthusiast Gordon Ogilvie and TVNZ spokesman Roger Beaumont, who were in on the hoax, to say it was "a lot of fun ... a crazy idea ... quite hilarious". It was billed as a documentary of fact, not fiction. I had no cause to doubt the authenticity of the documentary, although as a former newsman I had a little niggle in my mind that if the story about Pearse was true why was the fact not revealed as the hottest news story of the day at the time the film was discovered? But, as a colleague, who called me from Christchurch to express delight at what he had seen, said: "Yes, but TVNZ does some queer things." I have to agree. The credibility of TVNZ and its documentary makers has now gone out the window, and that is a pity, for they have produced and screened some fine films. But more than that, TVNZ has created a hoax, and, in effect, has used public funds (New Zealand on Air) fraudulently. For that reason it should be called to account. D. E. Drake Timaru. (*Timaru Herald*, 1 November 1995).

In regard to the Pearse item on television, I would like to add my voice to that of Doug Drake (November 1) in expressing disappointment that so much talent, technical resources and public funds should have been used with the sole purpose of a hoax. If cinematography is regarded by many as a mirror of our society, I feel a great sadness for the future. Will Peter Jackson and Costa Botes perhaps provide us with a sequel that shows chairs being pulled from beneath unsuspecting visiting dignitaries or phone calls

to elderly pensioners advising of non-existing lottery winnings - always with the camera in attendance. With the potential power for good of the television medium, the New Zealand public deserve better. A. McCambridge Timaru (*Timaru Herald*, 1 November 1995).

I hope Peter Jackson and Costa Botes are happy with the result of their hoax television “documentary” about Colin McKenzie, film-maker, screened on Sunday October 29. I don't mind having my leg pulled once in a while, and we all need to laugh at ourselves occasionally, but what was the point of it all? It didn't take too long to realise that this programme was way over the top, as soon as the grand egg theft, magic Tahitian berry and “lost city” bits came along, but I'd be interested to know if, there is in fact evidence for Richard Pearse having made the first flight. In view of the hoax, this makes an ass out of Richard Pearse rather than a hero. As for Sam Neill ... well. If this film was, in fact, made with the support of the New Zealand Film Commission and New Zealand on Air, as was claimed in the credits, then I think it was an outrageous waste of my money. Jackie Hoffman Nelson, October 31 (*Nelson Evening Mail*, 3 November 1995).

Yes, I was taken in by the television programme *Forgotten Silver*, although I did think the coloured film was well before its time. I feel that the tom-foolery that went to air on Sunday was nothing short of a “con” trick and therefore that makes Costa Botes and Peter Jackson cheap confidence tricksters, for which there should be a heavy penalty. If this sort of thing is allowed to develop where will it end? From now on anything that the media produce, whether it be by word or film will be regarded with disbelief. This is a sad state of affairs when we can't believe what we read, see or hear. I am not disgruntled because I was fooled, but I feel that it bodes ill for future New Zealand television if that is all they can produce for our viewing. Olwyn Rathgen Waimate (*Timaru Herald*, 6 November, 1995).

As one of the “gullible” who viewed *Forgotten Silver*, I feel I was not deceived or cheated at having been victim of such an elaborate ruse. But I am saddened that Colin McKenzie is not part of my heritage as a New Zealander, and that the display of determination and spirit was not more than a figment of imagination in the guise of a

documentary. The role of the documentary, in my mind, is to reveal and educate, and the programme does not qualify. It does reveal that intellectual arrogance is to be found among those whose vocation it is to entertain or inform. I trust that the groups which funded *Forgotten Silver*, New Zealand on Air and the New Zealand Film Commission, are delighted at having perpetuated a great New Zealand myth that artisans are forever biting the hand that feeds, and that their intellectual vanity is matched only by their egos. Michael Rudd Taupo (*NZ Herald*, 9 November, 1995).

Following Peter Jackson's litany of lies, it now only requires NZ On Air to inform him that their offer of funding from the broadcasting fee was just a hoax, and could they please have their money back? (Correction, OUR money.) The look on his face would go some way to compensating our family for now not knowing what to believe, and henceforth caring even less, about early New Zealand film-making (NZ Film Archives, are you listening?) Celluloid Sucker Hamilton (*TV Guide*, 10 November 1995).

TV Guide sometimes gets letters complaining about programmes like *Just Kidding!* where people have jokes played on them and are made to look silly. But everyone seems to have forgotten the nasty trick that TV1 played on the nation on October 29 - *Forgotten Silver*. Afterwards the radio was crammed with people wanting to express their delight at the extraordinary story that in a brief 70 minutes gave us a hero, gave us an extraordinary past and also showed 'proof' that we were the first nation to fly. I know that everybody was fooled, so I am not embarrassed to admit I was too and I don't think it's funny. It has made me unable to trust anything that TV1 puts on again. I'm Not Laughing Hamilton (*TV Guide*, 10 November 1995).

What a con and waste of time it was to watch *Forgotten Silver*, a spoof claimed as a documentary. I hope it will never be repeated again on TV. The vast number of people who were conned by the advance publicity are very displeased. I really expected a better standard of honesty from the people who are in control of television programmes. R.A.M. Oamaru (*Otago Daily Times*, 14 November 1995).

As a result of this programme I am now going to pay my broadcasting fee in monopoly money. Laura McLauchlan Geraldine (New Zealand *Listener*, 25 November 1995).

Peter Jackson and his *Silver Screen* conspirators should be shot. Sue Anderson Herne Bay, Auckland (New Zealand *Listener*, 25 November 1995).

I admit to being completely taken in, and found the phenomenon of McKenzie truly inspirational - worthy to stand alongside Rutherford and others in New Zealand's legend. I can't express my disappointment at having lost a genius and gained another "clever" film-maker. A wise film-maker of yesteryear (when standards were more stodgy) warned against tricking or insulting your audience. Whatever its motive, this film could not be said to be in sympathy with its audience. I doubt if I'll ever look at the work of Peter Jackson (or the *Listener*) in quite the same light again. GADeForest Te Atatu Peninsula (New Zealand *Listener*, 25 November 1995).

[Consultado en <http://www.waikato.ac.nz/fass/mock-doc/documents/paper7.shtml> el 21/08/17].

## Entrevista a William Karel

En la propia página web del canal ARTE se puede leer la entrevista en francés [Consultado en [http://web.archive.org/web/20080206115105/http://www.arte.tv/fr/histoire-societe/Op\\_C3\\_A9ration\\_20lune/William\\_20Karel/385476.html](http://web.archive.org/web/20080206115105/http://www.arte.tv/fr/histoire-societe/Op_C3_A9ration_20lune/William_20Karel/385476.html) el 21/08/17].

La traducción de la misma la ha realizado Abel Fuente, colaborador del blog los viajes a la luna fueron falsos.

[Consultado en <http://losviajesalalunanofueronfalsos.blogspot.com.es/2012/11/sobre-el-documental-ficcion-operacion.html> el 21/08/17].

### Entrevista

PREGUNTA: ¿Cómo se le ocurrió la idea de realizar un falso documental, más próximo a la comedia que a las películas serias que ha hecho usted hasta la fecha?

WILLIAM KAREL: Yo acababa de hacer una película sobre Hollywood totalmente basada en las mentiras (“Hollywood”, emitida por ARTE en la serie “Voyages, voyages”). Hablé con la Unidad de Documentales de ARTE Francia, y les dije: ¿por qué no hacemos un “documentira”, según la terminología de Agnes Varda, para contrarrestar un poco el lado demasiado serio de ARTE, pero también para divertirnos? Porque el objetivo primero era divertir, hacer una película extraña, para hacer ver que no hay que creer todo lo que se nos cuenta, que se puede hacer mentir a los testigos, falsificar los archivos, tergiversar cualquier tema a base de falsedades. Buscamos un tema a la vez universal e histórico y que no fuese tan delicado como un asesinato o una guerra. Y pensamos en las imágenes de los primeros pasos del hombre sobre La Luna. El tema se prestaba bien a nuestras intenciones: hace ya treinta años que hay un debate sobre la realidad de estas imágenes. Godard es el primero en aparecer en el informativo de TF1 diciendo: “este directo es una farsa”. Y esas dudas son apoyadas por hechos reales: Aldrin se hizo alcohólico, Nixon no asistió al lanzamiento del cohete, los astronautas hicieron decenas de miles de kilómetros para quedarse solamente tres horas sobre La Luna... Encontrábamos, pues, que se trataba de un tema bastante curioso.

PREGUNTA: ¿Cómo procedió con los protagonistas de la película? ¿Cómo les convenció para que entrasen en el juego?

WILLIAM KAREL: ¡Ninguno entró en el juego! No pusimos a ninguno de los testigos reales sobre aviso: ni a la gente de la NASA, ni a Aldrin, ni a la mujer de Kubrick, ni al hermano de ésta. Simplemente hay siete actores a los que se les dio un guión y que hacen de testigos. Las imágenes de los consejeros de Nixon provienen de la película “Los hombres de la Casa Blanca”. Utilizando convenientemente sus testimonios, bastaba con tener un testigo falso, en este caso una secretaria de Nixon, para que hiciese de enlace y consiguiese que la historia fuese creíble. A los verdaderos testigos les dijimos que estábamos rodando una película sobre Kubrick, sobre sus películas, sobre la Luna o sobre la NASA, y les hacíamos preguntas un poco vagas...

PREGUNTA: Más allá del ejercicio de estilo, ¿su película no es también una denuncia del sistema popular, una forma de cuestionar nuestra información a través de las imágenes?

WILLIAM KAREL: En el caso de la Luna, si no hubiesen existido imágenes, no habría existido acontecimiento. Y además el cine influye sobre la actualidad. Ha habido una puesta en escena de la toma de Iwo Jima, las fotos de la toma de Reichstag, el desembarco de los estadounidenses en Somalia repetido dos o tres veces para las cámaras cinematográficas... Y durante la guerra del Golfo, o la más reciente de Afganistán, vimos tres o cuatro luces verdes y ni una imagen verdadera... Pensé que era interesante mostrar la importancia de las imágenes, o de la ausencia de imágenes, en un acontecimiento.

PREGUNTA: En el momento en el que la actualidad se une a la ficción con las imágenes de los atentados del 11 de Septiembre, ¿cómo piensa usted que va a ser recibida su película?

WILLIAM KAREL: No lo sé. Hicimos la película para divertirnos y para tratar de divertir al espectador. Nuestro productor había ofrecido la película a la BBC, que la encontró muy interesante pero la percibió como parte de lo que ve como una campaña antiamericana presente en los documentales franceses. Me divertí sacando de contexto

los discursos delirantes de Rumsfeld, pero no concebí en absoluto la película como algo malo. Y quise evitar por todos los medios el lado “revisionista”. En ningún momento decimos que Armstrong no caminó sobre la Luna. Simplemente emitimos la hipótesis de que los Estados Unidos habrían querido protegerse en caso de que no tuviesen imágenes de los primeros pasos. ¿En qué momento el espectador comienza a dudar? ¿En qué momento descubre el secreto? Esa cuestión verdaderamente es una incógnita, por lo que pusimos esa parodia al final de la película, por si acaso hay verdaderamente alguien que todavía se lo cree.





## ANEXO VI - Correspondencia a través del correo electrónico

En este apéndice incluimos la comunicación que se estableció con los responsables de las traducciones de las películas.

### FORGOTTEN SILVER

#### ● Busco Traductores



Ángela <angelatrag@yahoo.es>

08/01/13 a las 2:43 PM

Para xose@xcastro.com

Hola, Xosé

Soy Ángela, traguera de Madrid. Hemos coincidido alguna vez en alguna CITA Trag (años ha) y cenas varias.

Hace un par de días he preguntado en la lista de TRAG por los traductores -doblaje y subtitulado- de "La verdadera Historia del cine" (1995) de Peter Jackson y "Operación Luna" (2002) de William Karel.

Nadie ha contestado, supongo que por verano y porque son de hace tiempo.

Si conoces o se te ocurre algún sitio o manera en donde los pudiera localizar, me vendría estupendamente.

Ya he enviado email a Tito de Laser film, a los del Doblaje.com, he mirado en la base de datos del MEC pero no he tenido suerte hasta ahora.

Mil zenkius,

Ángela Madrid -ahora en Londinium

---

Castro Roig [Madrid] <xose@xcastro.com>

escribió: Asunto: RE: Busco

Traductores Para:

"Ángela" <angelatrag@yahoo.es> Fecha: jueves, 1 de agosto, 2013 20:22

Hola, Ángela. Yo

traduje La verdadera historia

del cine, de Peter Jackson. Disculpa, porque yo mismo no

entro mucho en la lista y estoy más centrada en la

hermana de Facebook (busca Traducción Audiovisual en FB).

Un saludo. ...Xosé Castro

## La adaptación de los mockumentaries

original-----

De: Ángela [mailto:[angelatrag@yahoo.es](mailto:angelatrag@yahoo.es)]

Enviado el: jueves, 01 de agosto de 2013 23:25

Para: Xose Castro Roig [Madrid]

Asunto: RE: Busco Traductores Jo, qué bien, menuda suerte he tenido casi a la primera :) Gracias por contestarme tan rápido. No tengo Facebook pero si es necesario me meto e indago o hablamos por ahí, lo que te venga mejor y te sea más cómodo. Te cuento un poco por encima para ponerte en situación y también por si acaso te pilló mal, que es lo que suele pasar en agosto en medio de las vacaciones o con otros jaleos o lo que sea. Estoy haciendo la tesis doctoral sobre "mockumentaries", sobre la percepción. Me centro en tres películas que tienen más vínculos entre ellas dentro del mismo género. La Verdadera Historia del Cine, Confederate States of America y Operación Luna. ¿Tendrías algún momento para charlar y preguntarte cuatro cosinas? Nada serio ni cuestionarios ni nada por el estilo, simplemente lo que supuso tener una película de este género entre manos, etc. También, aunque sé que son temas delicados y/o peliagudos, si ves posible que eche un vistazo al guión original. De la película de CSA lo tengo ya. Gracias de nuevo.Ángela

Asunto: RE: Busco Traductores

Para: "Ángela" <[angelatrag@yahoo.es](mailto:angelatrag@yahoo.es)>

Fecha: viernes, 2 de agosto, 2013 00:38

Hola,

Ángela. Llámame cuando

quieras (6●●●●●●●●), aunque estuve buscando mi traducción y no la encontré. Tuve un desastre informático hace ya unos cuantos años y perdí mucho trabajo anterior a 1998. Ni siquiera tengo imágenes ni original ni doblada (en aquella época eran VHS). Un saludo,

----- Mensaje reenviado -----

De: Ángela <[angelatrag@yahoo.es](mailto:angelatrag@yahoo.es)>

Para: Xose Castro Roig [Madrid] <[xose@xcastro.com](mailto:xose@xcastro.com)>

Enviado: Viernes 2 de agosto de 2013 16:29

Asunto: RE: Busco Traductores

Gracias, Xosé.

Te llamaré ya en septiembre, que será cuando vuelva a España y me resultará más fácil llamarte, pero si te viene mejor en agosto me dices y busco la manera de llamarte.

Un abrazo y gracias again,

Ángela

## **Breve entrevista telefónica a Xosé Castro (finales de septiembre 2013)**

### Generales

- ✓ Trabajo: académico /profesional/ otros.
- ✓ Compañía: autónomo, RTVE, Microsoft.
- ✓ Idiomas que maneja: Inglés /Español /Gallego.
- ✓ Modelos de TAV que maneja: Doblaje, Subtitulado para oyentes, *Voiceover* principalmente.

### Específicas

- ✓ Año en que realizó la traducción: 1997-1999.
- ✓ Encargo de la traducción: para ser emitida por televisión el 28 de diciembre en Canal Plus; el encargo vino a cargo de Abaira y CineArte.
- ✓ ¿Sabe quién se encargó del subtitulado?: No.
- ✓ ¿Qué le supuso encontrarse con información que desconocía?: La buscó y dio por hecho que era real.
- ✓ ¿Sabía que era una farsa?: No.
- ✓ ¿Qué herramientas utilizó?: Word, diccionarios, Internet.
- ✓ ¿Qué género describiría mejor a la película?: Documental de divulgación.
- ✓ ¿Cuál cree que es la intención?---
- ✓ ¿Recuerda algún problema al traducirla?: No.
- ✓ ¿Se reía al ver la película?: Sí.

## OPÉRATION LUNE



angela saenz

Tue 5/2, 11:46 AM

francisco.armero@rtve.es; ↘



↩ Reply | ▾

This message was sent with high importance.

Estimado Francisco:

Me llamo Ángela Sáenz Herrero, soy doctoranda de la Universidad Complutense de Madrid, en donde me han facilitado su correo electrónico.

Estoy redactando en estos momentos la tesis doctoral y una de las películas que analizo se emitió por TVE, en la 2, en la noche Temática.

*Operación Luna (Opération Lune /Dark side of the Moon, 2002. Dir.:William Karel)*

Necesitaría poder contactar con la persona o equipo de doblaje que se encargó de esta traducción. Le agradecería enormemente si usted no dispone de esta información me facilite, en la medida que le sea posible y si está en su mano, el contacto de la persona o departamento encargado de ello.

Muchísimas gracias de antemano,

Ángela

**From:** Francisco Armero Real <francisco.armero@rtve.es>

**Sent:** Wednesday, May 3, 2017 5:18 PM

**To:** angela saenz

**Subject:** Re: **OPERATION LUNE** (WILLIAM KAREL, 2002)

Hola, Ángela.

Normalmente, es la distribuidora de la película quien se ocupa del doblaje de las producciones extranjeras. Imagino que en esta ocasión habrá sucedido de la misma manera. La empresa distribuidora de "Operación Luna" es Point du Jour y la persona de contacto con TVE fue, hace unos años, Doris Weitzel. Su email es: [d.weitzel@pointdujour.fr](mailto:d.weitzel@pointdujour.fr)

Espero que esta información te ayude a conseguir tu propósito. ¡Suerte!

Un saludo.

Francisco Armero



angela saenz

Thu 5/4, 3:26 PM

d.weitzel@pointdujour.fr


[↩ Reply](#) | [v](#)

This message was sent with high importance.

You forwarded this message on 5/4/2017 3:39 PM

Dear Doris,

My name is Ángela Sáenz Herrero, I am a doctoral student at the Universidad Complutense in Madrid, Spain. I've already contact Francisco Armero, who was very kind offering me your contact. I am writing my doctoral thesis and one of the films that I analyzed was broadcasted on TVE, Spain, some years ago. It was: **Opération Lune / Dark side of the Moon, 2002. Dir.:William Karel** and your Company, *Point du Jour*, distributed it in Spain. I was wondering if I can contact the team or person responsible of the translation into Spanish. I would need to ask them some questions about the translation

I would be most grateful if could help me with this issue or if you do not have this information, if you can give me the contact of the person or department responsible for it.

Many many thanks in advance,

Ángela



angela saenz

Thu 5/4, 4:06 PM

Francisco Armero Real (francisco.armero@rtve.es)


[↩ Reply](#) | [v](#)

Buenas tardes, Francisco:

Disculpe que le moleste de nuevo, pero me devuelven todos los correos que envío a Doris Weitzel.

¿Por algún casual no tendría usted otro contacto en la distribuidora?

Muchísimas gracias de nuevo,

Ángela

## La adaptación de los mockumentaries

Re: OPERATION LUNE (WILLIAM KAREL, 2002)



angela saenz

Thu 5/4, 4:49 PM

Francisco Armero Real (francisco.armero@rtve.es) ✉



Reply | ▾

Sent Items

Mil gracias, Francisco. Lo acabo de hacer. .Espero que me contesten pronto.

Muchísimas gracias de nuevo,  
Ángela

---

**From:** Francisco Armero Real <francisco.armero@rtve.es>

**Sent:** Thursday, May 4, 2017 4:23 PM

**To:** angela saenz

**Subject:** Re: OPERATION LUNE (WILLIAM KAREL, 2002)

Hola, Ángela.

No es molestia, no te preocupes. Es uno de los obstáculos que podían surgir, ya que el contacto con TVE es de hace unos años. Que yo sepa, no tenemos ningún otro. ¿Has mirado en Internet si Point du Jour tiene página web? Tal vez te podrías dirigir a ellos, aunque no tengas el nombre de ninguna persona, para saber si te pueden dar la información.

## OBRAS BIBLIOGRÁFICAS DE REFERENCIA

AGOST CANÓS, R. (1999). *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*, Barcelona: Ariel.

AGUILAR, S. y CABRERIZO, F. (2015). *El eslabón perdido de la comedia cinematográfica española: Un bigote para dos*. España: Bandaáparteeditores.

ALBERTI, R. (2016). *Mocumentario: tra cinema di finzione e cinema del reale*. Tesis Doctoral. Università di Pisa. Dipartimento di Filologia, Letteratura e Lingüística. Disponible en: [https://etd.adm.unipi.it/theses/available/etd-04012016-084200/unrestricted/Mocumentario\\_tra\\_cinema\\_di\\_finzione\\_e\\_cinema\\_del\\_reale.pdf](https://etd.adm.unipi.it/theses/available/etd-04012016-084200/unrestricted/Mocumentario_tra_cinema_di_finzione_e_cinema_del_reale.pdf)

ALLOUBA, E. (1992). “Translator Investigator, a discussion of the problems of translating voiceover” en *Professional Translator & Interpreter*, No.1, 1992. pp. 9-10.

ALTMAN, R. (2000). *Géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.

ARAÚJO, J. (2004). *La ecología contada con sencillez*. Madrid: Maeva Ediciones.

ARDEVOL, E. (2009). “El humor y la risa en el cine etnográfico” en OROZ, E. y PEDRO AMATRÍA, G. *La risa oblicua: tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*. Madrid: Editorial Ocho y Medio. pp. 221-248.

ÁVILA, A. (1997). *El doblaje*. Madrid: Cátedra.

ÁVILA-CABRERA, J. J. (2015). “Propuesta de modelo de análisis del lenguaje ofensivo y tabú en la subtitulación”. Verbeia. Revista de Estudios filológicos Número 0: 8-27. Disponible en: <https://www.ucjc.edu/wp-content/uploads/1.Jose-Javier-Avila-Cabrera.pdf>



BALLESTER CASADO, A. (2003). “La traducción de referencias culturales en el doblaje: el caso de American Beauty” (Sam Mendes 1999). En revista de la Faculta de Traducción e Interpretación, ISSN 1130-5509, Nº 14, 2003, pp. 77-96.

BAKER, M. B. (2011). *Rockumentary: Style, Performance & Sound in a Documentary Genre*. Department of Art History & Communication Studies McGill University, Montréal. Disponible online: [http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder\\_id=0&dvs=1509797057135~11](http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1509797057135~11)

BAÑOS PIÑERO, R. y DÍAZ CINTAS, J. (eds.) (2015). *Audiovisual Translation in a Global Context. Mapping an ever-changing landscape*. Londres: Palgrave MacMillan Studies in Translating and Interpreting.

BARTHES, R. (1987). *La muerte del autor. El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.

BARZDEVICS, I. (2012). “Un recorrido por la voz superpuesta” en MARTÍNEZ SIERRA, J. J (coord.) (2012). *Reflexiones sobre la Traducción Audiovisual: Tres espectros, tres momentos*. Universitat de València. pp. 57-68.

BENNETT, J. E. y BEIRNE, R. (2011). *Making Film and Television Histories: Australia y Nueva Zelanda*. Londres: I.B. Tauris.

BERGER, J. (2006). *El sentido de la vista*. Madrid: Alianza.

BORGES, J. L. (1949-1985). *El aleph*. Madrid: Alianza Editorial.

BRAVO, J. M. (2003). “La investigación del doblaje de los textos cinematográficos en España”, en *Anuari de Filologia*. Vol. XXV, Barcelona: Universidad de Barcelona, pp. 1-18.

BRAVO, J. M. (2004). “Conventional Subtitling, Screen Texts and Film Titling”, en BRAVO, J. M. (ed.). *A New Spectrum of Translation Studies*, Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 219-230.

BREHM CRIPPS, J. (2005). “Entre la espada y la pantalla. Restricciones y grados de dificultad en la traducción de juegos de palabras para el doblaje” en ZABALBEASCOA, SANTAMARÍA, CHAUME (eds.) *La traducción audiovisual: Investigación, enseñanza y profesión*, Granada: Comares, pp. 189-201.

BRESCHAND, J. (2004). *El documental: La otra cara del cine*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós. Los pequeños Cuadernos de “Cahiers du Cinéma”.

CAPDEVILLA, J. (2017). *Tono y Mihura: Humor del 27*. Barcelona: Diminuta Editorial.

CARNEIRO ALBURQUERQUE, L. (2013). *Mockumentaries and the music industry: between flattery and criticism*. Universidad Pompeu Fabra 2013. <http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/125712/tlca.pdf?sequence=1>

CARRILLO DARANCET, J. M. (2014). Tesis Doctoral. *Del original al sobretitulado: la adaptación y la traducción audiovisual en el teatro contemporáneo*. Madrid: UCM. Disponile en: <http://eprints.ucm.es/24671/>

CARROLL, L. (1987). *Matemática Demente*. Selección, traducción y prólogo de Leopoldo María Panero, Barcelona: Tusquets.

CASTRO PANIAGUA, F. (2000). *English-Spanish Translation. Through a Cross-Cultural interpretation Approach*, Nueva York: University Press of America.

CATALÀ, J. M<sup>a</sup> (2009). “Los límites de lo risible. Cuestiones epistemológicas y estéticas entorno a la confluencia del documental y el humor” en OROZ, E. y PEDRO

AMATRIA, G. de (2009). *La risa Oblicua, tangentes Paralelismos e intersecciones entre Documental y humor*, Madrid: Ocho y Medio, pp. 44-73.

CEESEPE, (1986). *El difícil arte de la mentira*. Madrid: Arnao Ediciones.

CHAUME, F. (2004). *Cine y traducción*, Madrid: Cátedra.

CHAUME, F. (2005). Los estándares de calidad y la recepción de la traducción audiovisual. *Puentes*, 6: 5-12.

CHAUME, F. (2008). “La compensación en la traducción audiovisual”, *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, 13, 71-84.

CHAUME, F. (2012). “La traducción para el doblaje. Visión retrospectiva y evolución” en MARTÍNEZ SIERRA, J. J. (coord.) (2012). *Reflexiones sobre la Traducción Audiovisual: Tres espectros, tres momentos*. Universitat de València.

COLMAN, F. (2011). *Deleuze and cinema: the film concepts*. Oxford. Nueva York: Berg.

DE GROOT, R. (2017). *What If the Pen Was Mightier Than the Sword? Civil War Alternate History as Social Criticism*. Aspers, pp. 55-75.

DELABASTITA, D. (1989). “Translation and Mass Communication: Film and TV Translation as Evidence of Cultural Dynamics” en *Babel* 35: 4, pp. 193-218.

DELABASTITA, D. (1990). “Translation and the Mass Media”, en S. BASSNETT y LEFEVERE A. (eds.), *Translation, History and Culture*, Londres: Pinter.

DELTELL ESCOLAR, L. GARCÍA CREGO, J., QUERO GERVILLA, M. (2009). *Breve Historia del Cine*. Madrid: Editorial Fragua.

DÍAZ CINTAS, J. (2001). *La traducción audiovisual: el subtitulado*, Salamanca: Almar.

DÍAZ CINTAS, J. (2003). *Teoría y práctica de la subtitulación inglés-español*. Barcelona: Ariel.

DÍAZ CINTAS, J. y ORERO, P. (2005). “Voiceover”. In K. Brown (ed.), *Elsevier Encyclopedia of Language and Linguistics* (pp. 447-480) Oxford: Elsevier.

DÍAZ CINTAS, J. y REMAEL, A. (2007). *Audiovisual translation: Subtitling*. Manchester y Kinderhook: St. Jerome.

DÍAZ CINTAS, J. (ed.) (2008). *The Didactics of Audiovisual Translation*. Ámsterdam: John Benjamins.

DÍAZ-CINTAS, J., ANDERMAN, G. (2009). *Audiovisual Translation: Language transfer on the screen*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

DÍAZ-CINTAS, J. (2012). “Sobre comunicación audiovisual, Internet, ciberusuarios ...y subtítulos. en MARTÍNEZ SIERRA, Juan José (coord.) (2012), *Reflexiones sobre la Traducción Audiovisual: Tres espectros, tres momentos*. Universitat de València.

DÍAZ GANDASEGUI, V. (2012). *Espectadores de Falsos documentales. Los falsos documentales en la Sociedad de la Información*. Athenea Digital, vol. 12, núm. 3, noviembre, 2012, pp. 153-162.

DURÁN ÚCAR, D. (2013). “Yo es otro”, en *Proyecto fake, Elmyr de Hory*. Círculo de Bellas Artes: Madrid, pp. 9-34.

DURO MORENO, M. (ed.) (2001). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid: Cátedra.

EVEN-ZOHAR, I. (1979). *Polysystem Theory*. Poetics Today, 1(1-2): 287-310.

FEBRER, N. (2010). “El cine *documental* se inventa a sí mismo” Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria, Norteamérica, ene.2010. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB1010230005A>

FELIPE, F. de (2001). “El ojo Resabiado (de documentales falsos y otros escepticismos escópicos)” en SÁNCHEZ NAVARRO, J. E HISPANO, A. (eds.). *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*, Barcelona: Ediciones Glenat, pp. 31-57.

FELIPE, F. de (2009). “Guía de campo perfecto “mockumentalista”. Teoría y práctica del falso documental en la era del escepticismo escópico” en OROZ, E. y PEDRO AMATRIA, G. *La risa Oblicua, tangentes Paralelismos e intersecciones entre Documental y humor*, Madrid: Ocho y Medio, pp. 135-164.

FERNÁNDEZ NISTAL, P. (2006). “La problemática de la calidad de los productos audiovisuales traducidos”, en BRAVO, J. M. (ed.): *Aspects of Translation*, Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 299-327.

FERNÁNDEZ PORTA, E. (2008). *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era after pop*. Barcelona: Anagrama.

Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas*. Barcelona: Gustavo Gili.

Fontcuberta i Gel, J. (1997). “Creatividad en la traducción audiovisual”, en FERNÁNDEZ NISTAL, P. y BRAVO, J. M. *Aproximaciones a los Estudios de Traducción*, Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 217-230.

FORTEZA, A. (2005). “El tractament dels referents culturals en la traducció catalana de Gabriela, cravo e canela.” *Quaderns: revista de traducció*, 2005, Núm.12,p.189-203. Disponible en : <http://www.raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/25498>

FRAJ HERRANZ, E. G. (2015). *Políticas del fake: la ficción mediática como modo de resistencia y emancipación*. Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat. Tesis Doctoral. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10803/308316>

FRANCO, E., MATAMALA, A., ORERO, P. (2010). *Voice-over translation: An overview*. Berna: Peter Lang.

FUENTES LUQUE, A. (2000). Tesis doctoral: *La recepción del humor audiovisual traducido: Estudio Comparativo de fragmentos de las versiones doblada y subtitulada al español de la película "Duck Soup", de los Hermanos Marx*. Granada: Universidad de Granada. Disponible en: <http://digibug.ugr.es/handle/10481/32330>.

FUENTES LUQUE, A. (2005). "La recepción de la traducción audiovisual: humor y cultura" en ZABALBEASCOA, SANTAMARÍA, CHAUME (eds.) (2005). *La traducción audiovisual: Investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares.

GAMBIER, Y. (Ed.). (1998). *Translating for the Media*. Turku: University of Turku.

GARCÍA MARTÍNEZ, A. N. (2007). "La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias de la falsificación audiovisual". *Zer*. Vol 12, (2007), nº22, pp. 301-322.

GIBSON, J. J. (1974). *La percepción del mundo visual*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

GRODAL, T. (1999). *Moving Pictures: A new theory of film genres, feelings, and cognition*. Oxford: Oxford University Press.

HARRIES, D. (2000). *Film Parody*. Londres: British Film Institute.

HASSON, U., LANDESMAN, O., KNAPPMAYER, B., VALLINES, I., RUBIN N. y HEGGER, D. (2008). *Neurocinematics: The Neuroscience of film*. Volume 2, Issue 1 Summer 2008: 1-26.

HATIM, B. y MASON, I. (1991). *Discourse and the Translator*. Londres, Reino Unido: Longman.

HEMATOCRÍTICO (2012). *El hematocrítico del Arte*, Madrid: Caramba Ediciones.

HEWSON, L., MARTIN, J. (1991). *Redefining translation: the variational approach*. Londres/Nueva York: Routledge.

HIGHT, C. (2008). *El falso documental multiplataforma: un llamamiento lúdico*. En: *Archivos de la Filmoteca – revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº 57-58, vol. 2, pp. 176-195. Febrero marzo 2008.

HIGHT, C. (2009). “Reflexivo, subjetivo, híbrido: el uso estratégico del humor en el documental” en OROZ, E. y de PEDRO AMATRIA, G. (2009). *La risa Oblicua, tangentes Paralelismos e intersecciones entre Documental y humor*, Madrid: Ocho y Medio, pp. 95-115.

HIGHT, C. (2010). *Television Mockumentary: Reflexivity, satire and a call to play*. Manchester: University Press.

HIGHT, C. (2012). “Experiments in Parody and Satire: Short-Form Mockumentary Series” en MILLER, C. *Too bold for the box office the mockumentary from big screen to small*, Scarecrow Press.

HOLMES. J. (1972). *The name and nature of Translation Studies*. Translation Studies Section, Department of General Literary Studies, University of Amsterdam.

- HOLOBUT, A. (2015). "Voiceover as a spoken discourse" en BAÑOS PIÑERO, R. y DÍAZ CINTAS, J. (eds.) (2015). *Audiovisual Translation in a Global Context. Mapping an ever-changing landscape*. Londres: Palgrave MacMillan. Studies in Translating and Interpreting. pp. 225-252.
- HURTADO ALBIR, A. (2001). *Traducción y Traductología*. Madrid: Cátedra.
- HURTADO ALBIR, A. (2007). *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*, Madrid: Cátedra.
- HUTCHEON, L. (1985, 2000). *A theory of Parody. The teaching of twentieth-century art forms*. Londres, Nueva York. Metehuen.
- IGAREDA, P. (2011). "Categorización temática del análisis cultural: una propuesta para la traducción 2, [revista en formato electrónico Íkala, revista de lenguaje y cultura, vol. 16, num. 27, enero-abril, 2011, pp. 11-32 Universidad de Antioquia Medellín, Colombia. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=255019722001>
- JAKOBSON, R. (1959). "On linguistic aspects of Translation" en BROWE, R. A. (ed.) *On Translation*. Cambridge: Harvard University Press, pp. 232-239.
- JUHASZ, A. y LERNER, J. (eds.) (2006). *F is for Phony. Fake Documentary and Truth's undoing*. Minneapolis, MN, y Londres: University of Minnesota Press.
- KATAN, D. (2004). *Translating cultures. An introduction for Translators, Interpreters and Mediators*. Londres y Nueva York: Routledge.
- LACHAT LEAL, C. (2012). "Percepción visual y traducción audiovisual: la mirada dirigida". MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación. N.4 (2012) ISSN 1889-4178, pp. 87-102.



LEBOW, A. (2006) "Faking what? Making a mockery of documentary" en JUHASZ, A. y LERNER, J. (eds.) (2006), *F is for Phony. Fake Documentary and Truth's undoing*. Minneapolis MN y Londres: University of Minnesota Press, pp. 223-237.

LIPKIN, S. N., PAGET, D. y ROSCOE, J. (2006). "Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons", en RHODES, G.D. and SPRINGER, J. P. (eds), *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, Jefferson: McFarland & Company, pp. 11-26.

LIPOVETSKY, G. y SERROY, J. (2009). "La nueva era del cine" en *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama. pp. 9-28.

LÓPEZ LIGERO, M. (2015). *El falso documental: Evolución, estructura y argumentos del Fake*. Barcelona: Editorial UOC.

MAMBLONA AGÜERA, R. (2012). Tesis doctoral: *Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo*. Disponible en: <http://www.tdx.cat/handle/10803/83917>

MARTÍ FERRIOL, J. L. (2013). *El método de traducción: Doblaje y subtitulación frente a frente*. Castellón de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I.

MARTÍN FERNÁNDEZ, C. (2009). "Traducción de los referentes culturales en el doblaje de la serie Érase una vez el hombre...al español", en *Entreculturas*, 1, pp. 275-283. Disponible en: <http://www.entreculturas.uma.es/n1pdf/articulo13.pdf>

MARTÍN PASCUAL, M. Á. (2008). *La persistencia retiniana y el fenómeno phi como error en la explicación del movimiento aparente en el cinematógrafo y televisión*. Universidad Autónoma de Barcelona. Departament de Comunicació Audiovisual i de Publicitat. Facultat de Ciències de la Comunicació. Disponible en:

[https://www.cac.cat/pfw\\_files/cma/premis\\_i\\_ajuts/treball\\_guanyador/Menci\\_Miguel\\_A\\_Martin.pdf](https://www.cac.cat/pfw_files/cma/premis_i_ajuts/treball_guanyador/Menci_Miguel_A_Martin.pdf)

MARTÍNEZ SIERRA, J. J. (2008). *Humor y Traducción. Los Simpson cruzan la frontera*. Castellón de la Plana: Publicacions Universitat Jaume I.

MATAMALA, A. (2009). "Translating Documentaries: from Neanderthals to the Supernanny". *Perspectives: Studies in Translatology*. Vol.17, No2, June 2009, pp. 93-117.

MAYORAL, R. (2005). Reflexiones sobre la investigación en traducción audiovisual. En ZABALBEASCOA, P.; SANTAMARÍA, L.; CHAUME, F. (eds.) *La traducción audiovisual. Investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares, pp. 3-8.

MAYORAL ASENSIO, R. (2012). "El estudio de la traducción Audiovisual", en MARTÍNEZ SIERRA, J. J. (coord.) *Reflexiones sobre la Traducción Audiovisual: Tres espectros, tres momentos*. Universitat de València. pp. 179-185.

MERCADER, A. (2002). "Híbridos: Especulaciones y Metáforas" en RODRIGO, A. (2002). *Muntadas: Con/Textos. Una antología Crítica*. Buenos Aires: Simurg/Cátedra La Ferla.

MERINO, R. PAJARES, E. SANTAMARÍA J. M. et al. (eds.). (2001). *Trasvases culturales 3: Literatura, cine, traducción*, Bilbao: UPV.

MERINO, R. PAJARES, E. SANTAMARÍA J. M. et al. (eds.) (2005). *Trasvases culturales 4: Literatura, cine, traducción*, Bilbao: UPV.

MILLER, C. y BOWDOIN VAN RIPER, A. (2012). "Mercury's on the launch pad, but Cadillac's on the Moon: The Old Negro Space Program", en *Too bold for the box office: the mockumentary from big screen to small*. Lanham, MD: Scarecrow Press.

MOLINA, L. (2006). *El otoño del pingüino. Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.

MOLINA, L. (2011). “La traducción de noticias con soporte icónico: la imagen como referente cultural”. *Sendebarr*, Norteamérica, 22, dic. 2011. Disponible en: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/sendebarr/article/view/345>.

MOYA, V. (2004). *La Selva de la traducción. Teorías traductológicas Contemporáneas*. Madrid: Ediciones Cátedra.

NEDERGAARD-LARSEN, B. (1993). “Culture-bound problems in subtitling”, en *Perspectives: Studies in translatology*, 1993:2, pp. 207-242.

NEVES, J. (2005). *Audiovisual Translation: Subtitling for Deaf-and-Hard-of-Hearing*. PhD Dissertation. Londres: Roehampton University.

NEWMARK, P. (1988). *A textbook on Translation*. Nueva York, Londres, Tokio, Toronto: Prentice Hall Longman.

NEWMARK, P. (1992). *Manual de traducción*, Santiago de Compostela: Cátedra.

NICHOLS, B. (1994). *Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture*. Bloomington : Indiana University Press.

NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós Ibérica: Barcelona.

NICHOLS, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.

NICHOLS, B. (2008). “Cuestiones de ética y cine documental” en: *Archivos de la Filmoteca – revista de estudios históricos sobre la imagen*, no 57-58, vol. 1, pp. 29-45.

- NICHOLS, B. (2016). *Speaking Truths with Film: Evidence, Ethics, Politics in Documentary*.
- NORD, C. (1991). *Text analysis in translation: theory, methodology, and didactic application of a model for translation-oriented text analysis*. Ámsterdam: Rodopi.
- NORD, C. (1994). “It’s tea-time in Wonderland. Culture-markers in fictional texts”, en PÜRSCHHEL, H. (ed.), *Intercultural Communication*. Duisburg: Leang.
- ORERO, P. (ed.) (2004). *Topics in Audiovisual Translation*, Ámsterdam: John Benjamins.
- ORERO, P. (2005). “La traducción de entrevistas para voice-over” en ZABALBEASCOA, SANTAMARÍA, CHAUME (eds.) (2005). *La traducción audiovisual: Investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares. pp. 213-222.
- ORERO, P. (2006a). “Voice Over: A case of Hyper-reality” en Mútra 2006-*Audiovisual Translation Scenarios*.
- ORERO, P. (2006b). “Synchronisation in Voice-over.” BRAVO, J. M. (ed.) *New Spectrum in Translation Studies*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 255-264.
- ORERO, P. (2009). “Voice-over in Audiovisual Translation” en CINTAS J.D., ANDERMAN G. (eds.) *Audiovisual Translation*. Palgrave Macmillan, Londres, pp. 130-139.
- ORERO, P. (2012). “Audio Description Behaviour: Universals, Regularities and Guidelines”, *International Journal of Humanities and Social Science*, 2(17), 195-202.
- OROZ, E. y de PEDRO AMATRÍA, G. (2009). *La risa Oblicua, tangentes Paralelismos e intersecciones entre Documental y humor*. Madrid: Ocho y Medio.

ORREGO CARMONA, D. (2013) . “Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital.” *Mutatis Mutandis*. Vol. 6, No. 2. 2013. pp. 297-320.

ORTEGA y GASSET, J. A. (1965). *El libro de las Misiones*. Colección Austral. Espasa Calpe: Madrid.

ORTIZ-BOIX, C. y MATAMALA, A. (2016). “Postediting wildlife documentary films: A new posible scenario?” en *JosTrans Journal of Specialised Translation* Issue 26, pp. 187-210.

PASOLINI, P. P. (2011). *Nueva York*. Madrid: Errata Naturae.

PEDERSEN, J. (2005). “How is culture rendered in subtitles?”, en GERZYMISCH-ARBOGAST, H. y NAUERT, S (eds.). *Challenges of Multidimensional Translation, Proceedings of the MuTra Conference* in Saarbrücken, Germany, 2-6 May 2005. Disponible en: [http://www.euroconferences.info/proceedings/2005\\_Proceedings/2005\\_Pedersen\\_Jan.pdf](http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pedersen_Jan.pdf)

PLATINGA, C. (2008). “Caracterización y ética en el género documental” en: *Archivos de la Filmoteca – revista de estudios históricos sobre la imagen*, no 57-58, vol. 1, pp. 46-67 Octubre 2007-febrero 2008.

PRASCH, T. (2012). “Between What is and What if: Kevin Willmott’s CSA” en MILLER, Cynthia: en *Too bold for the box office: the mockumentary from big screen to small*. Lanham, MD: Scarecrow Press.

RABADÁN, R. (1991). *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés/español*. León: Universidad de León.

- RAMÍREZ, L. Á. (2005). “(Re) presentaciones de lo real en el cortometraje español” en ORTEGA GÁLVEZ, M. L. (coord): *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y medio. Libros de cine.
- RANCIÈRE, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial: Buenos Aires, Argentina.
- RHODES, G. D. y SPRINGER, J. P. (2006). *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. McFarland and Company Inc. North Carolina.
- RICA PEROMINGO, J. P y BRAGA RIERA, J. (2015). *Herramientas y técnicas para la traducción inglés-español: los textos literarios*. Madrid: Babélica Herramientas. Escolar y Mayo.
- RICA PEROMINGO, J. P. (2016). *Aspectos lingüísticos y técnicos de la traducción audiovisual (TAV)*. Peter Lang: Berna, Berlín, Bruselas, Frankfurt, Nueva York, Oxford, Viena, 2016.
- ROSCOE, J. y HIGHT C. (2001). *Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality*, Manchester: Manchester University Press.
- SÁEZ PANIAGUA, L. (2013). Comparación de la traducción del humor en el doblaje y la subtitulación de la serie *How I met your mother*. FÒRUM DE RECERCA - ISSN 1139-5486 - <http://dx.doi.org/10.6035/ForumRecerca>. 2013.53 N°18/2013 pp. 813-832.
- SÁNCHEZ NAVARRO, J. (2001). “El mockumentary: de la crisis de la verdad a la realidad como estilo”, en SÁNCHEZ NAVARRO, J. e HISPANO, A. (eds.) *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*. Barcelona: Ediciones Glenat, pp. 11-31.

SÁNCHEZ NAVARRO, J. e HISPANO, A (eds.) (2001). *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*. Barcelona: Ediciones Glenat.

SÁNCHEZ-NAVARRO, J. (2005). “(Re) construcción y (re) presentación. Mentira hiperconsciente y falso documental” en TORREIRO, C. y CERDÁN, J. (eds.): *Documental y Vanguardia*, Madrid: Cátedra, pp. 85-107.

SANDERSON, J. D. (ed). (2002). *Traductores para todo. Actas de las III Jornadas de Doblaje y Subtitulación*, Alicante: Universidad de Alicante.

SANDERSON, J. D. (ed.) (2006). *Películas antiguas, subtítulos nuevos. Análisis diacrónico de la traducción audiovisual*. Alicante: Universidad de Alicante.

SANTAMARÍA, et al. (eds.) (1997). *Trasvases culturales: Literatura, cine, traducción* 2, Vitoria: UPV.

SANTAMARIA, L. (2001). Tesis doctoral: *Subtitulació i referents culturals. La traducció com a mitjà d'adquisició de representacions mentals*. Universitat Autònoma de Barcelona.

SELESKOVITCH, D.; LEDERER, M. (1984). *Intrepréter pour traduire*. París: Didier Erudition.

SELESKOVITCH, D.; LEDERER, M. (1989). *Pédagogie raisonnée de l'interprétation*. París: Didier Erudition.

SOKOLI, S. (2005). “Temas de investigación en traducción audiovisual: la definición del texto audiovisual”, en ZABALBEASCOA, P. y SANTAMARÍA, L. y CHAUME, F. (eds.), *La traducción audiovisual. Investigación, enseñanza y profesión*, Granada, Comares, pp. 177-185.

TALAVÁN ZANÓN, N. (2013). *La subtitulación en el aprendizaje de lenguas extranjeras*. Barcelona: Octaedro.

TAYLOR, H. M. (2007). "More than a hoax: William Karel's critical mockumentary dark side of the moon". *PostScript Summer 2007*:88. Literature Resource Center.

<http://www.freepatentsonline.com/article/Post-Script/172169166.html>

TORREIRO, C. y CERDÁN, J. (eds.) (2005). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.

TORREIRO, C. y CERDÁN, J. (eds.) (2010). *Realidad y creación en el cine de no ficción*. Madrid: Cátedra.

TOURY, G. (1980). *In search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.

VALENZUELA, S. (2005). *Las aventuras del Capitán Torrezno: Capital de Provincias del dolor*. Alicante: Ediciones de Ponent.

VENUTI, L. (1995). *The translator's invisibility. A history of translation*, Londres y Nueva York: Routledge.

VIDAL CLARAMONTE, M<sup>a</sup> C. A. (2010). *Traducción y Asimetría*. Frankfurt: Peter Lang.

WALLACE, R. (2013). Thesis: *The fine line between stupid and clever' : re-thinking the comic mockumentary*. Coventry: University of Warwick.

WATTS, A. (1987). *El gurú Tramposo*. Barcelona: Editorial Kairós.

WEINRICHTER, A. (2004). *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.



WERNER DÍAZ NAVARRETE, Marleen (2010). Tesina: “Un estudio Traductológico de los referentes culturales extralingüísticos en la subtitulación ejemplificados en la serie de televisión Cuéntame cómo pasó”. Copenhague. Disponible Online:

<http://studenttheses.cbs.dk/bitstream/handle/10417/1058/marleewernerdiaznavarrete.pdf?sequence=1>

YEATS, (1992). *Yeats's Vision Papers: Volume 3: Sleep and Dream Notebooks, Vision Notebooks 1 and 2*, Card File, Springer.

ZABALBEASCOA, P. (1996). “La traducción de la comedia televisiva: implicaciones teóricas” en FERNÁNDEZ NISTAL, P. y BRAVO, J. M. (eds.), *A Spectrum of Translation Studies*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp.173-201.

ZABALBEASCOA, P. (2001). “La traducción del humor en textos audiovisuales” en DURO, M. (Coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid: Cátedra pp. 251-263.

ZABALBEASCOA, P., SANTAMARÍA, L. CHAUME (eds.) (2005). *La traducción audiovisual: Investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares.

ZABALBEASCOA, P. (2008). “The nature of the audiovisual text and its parameters”. En: DÍAZ-CINTAS, J. (ed.) 2008. *The didactics of audiovisual translation*. Ámsterdam: John Benjamins. pp. 21-37.

ZABALBEASCOA, P. (2010). “Translation constrained communication and entertainment” en *Approaches to Translation Studies*. 2010, Vol. 33, pp. 25-40.

ZABALBEASCOA, P. (2012). “Teorías de la Traducción Audiovisual. Viaje de ida y vuelta para progresar” en MARTÍNEZ SIERRA, J. J. (coord.) (2012). *Reflexiones sobre la Traducción Audiovisual: Tres, tres momentos*. Universitat de València.

## OBRAS BIBLIOGRÁFICAS CONSULTADAS

AGOST CANÓS, R. (1999). “Los géneros de la traducción para el doblaje” en SANDERSON, J. D. (ed.), *¡Doble o nada!: Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación de la Universidad de Alicante*, Alicante: Universidad de Alicante.

ARNAU, J. (2013). “Geografías de lo Intraducible: Biografía, identidad y posición” en *Hijos de Babel: Reflexiones sobre el oficio de traductor en el siglo XXI*. Madrid: Fórcola.

BAKER, M, y SALDANHA G. (eds.) (2008). *Routledge encyclopaedia of Translation Studies (second Edition)*. Londres y Nueva York: Routledge.

BAKER, M. (2009). “Resisting State Terror: Theorizing Communities of Activist Translators and Interpreters” en BIELSA, E. y HUGHES, C. W. (eds.) *Globalisation, Political Violence and Translation*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan; 2009. pp. 222-242.

BALLESTER CASADO, A. (2001). *Traducción y nacionalismo. La recepción del cine americano en España a través del doblaje (1928-1948)*, Granada: Comares.

BALLÓ, J. y Pérez, X. (2005). *Yo ya he estado aquí: ficciones de la repetición*. Barcelona: Anagrama.

BAÑOS, R. (2013). “Corpus Linguistics and Audiovisual Translation: in search of an integrated approach”, en *Perspectives: Studies in Translatology*. Vol.21, No 4, pp. 526-542. Routledge.

BAÑOS, R. (2013). “That is so cool: investigating the translation of adverbial intensifiers in English-Spanish dubbing through a parallel corpus of sitcoms” en *Perspectives: Studies in Translatology*. Vol.21, No 4, pp. 483-490. Routledge.

BARON, J. (2014). *The Archive Effect. Found footage and the audiovisual experience of history*. Londres y Nueva York: Routledge.

BASSNETT-MCGUIRE, S. (1980). *Translation Studies*, Londres y Nueva York: Methuen y Co. Ltd.

BASSNETT-MCGUIRE, S. (1997). “Moving Across cultures: Translation as intercultural transfer”, en SANTAMARÍA, J. M.; PAJARES, E.; OLSEN, V.; MERINO, R. y EGUÍLUZ, F. (eds.). *Trasvases culturales: Literatura, cine, traducción* 2, Vitoria-Gasteiz: UPV, pp. 7–20.

BATJÍN, M. (2001). *Las fronteras del Discurso*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

BAUDRILLARD, J. (1993). *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.

BENJAMIN, W. (2010). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro.

BERGER, J. y MOHR, J. (1997). *Otra manera de contar*. Murcia: Mestizo AC.

BERGER, J. (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

BERGER, J. (2009). *Why look at animals?* Londres: Penguin Books.

BERNAL MERINO, M. Á. (2002). *Traducción Audiovisual: Análisis práctico para los medios audiovisuales*, Alicante: Universidad de Alicante D. L.

BETTETINI, G. (1996). *La conversación audiovisual: problemas de la enunciación fílmica y televisiva*, Madrid: Cátedra.

BOTELLA, C. (2009). “El intertexto audiovisual cómico y su traducción. El Caso de Family Guy”. *Revista de Estudios Filológicos*. Número XVII, Número 17 –Julio 2009.

Universidad de Alicante.

<http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/295/204>.

BRAVO, J. M. (2002). “Translating the Film Dialect of Hollywood for Dubbing”, en BRAVO, J. M. (ed.). *Nuevas Perspectivas de los Estudios de Traducción*, Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 187-213.

BRAVO, J. M. (2004). “La traducción para el subtitulado. Problemas específicos”, en LÓPEZ ARROYO, B. et al. (eds.): *Cinematografía y traducción*, Soria: Universidad de Valladolid, pp. 7-74.

BRAVO, J. M. (2005). “La investigación en traducción cinematográfica en España: el doblaje (inglés-español)”, en: MERINO, R. et al. (eds.): *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción 4*, Bilbao: UPV, pp. 123-144.

BRAVO, J. M. y FERNÁNDEZ NISTAL, P. (2005). “Las interferencias pragmáticas en el doblaje del cine de Hollywood”, en ROMANA GARCÍA, M. L. (ed.): *II AETI. Actas de II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de estudios de Traducción e Interpretación*. Madrid, 9-11 febrero de 2005. Madrid: AIETI, pp. 685-702.

BRAVO, J. M. (2006). “Intersemiotic Translation: Film Adaptations from Literature”, en BRAVO, J. M. (ed.), *Aspects of Translation*, Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 265-297.

BRONKART, J. P. y BOTA, C. (2011). *Batjín desenmascarado. Historia de un mentiroso, una estafa y un delirio colectivo*. Madrid: Machado Libros.

BRUZZI, S. (2006). *New Documentary: A critical introduction*. Abigdon: Routledge.

BYWOOD, L. (2013). “Parallel subtitle corpora and their applications in machine translation and translatology”, en *Perspectives: Studies in Translatology*. Vol.21, No4, pp. 595-610. Routledge.

CASETTI, F. (1989). *El Film y su espectador*. Madrid: Cátedra Signo e Imagen.

CASTRO DE PAZ, J. L. y CERDÁN, J. (2011). *Del Sainete al Esperpento. Relecturas del Cine español de los años 50*. Madrid. Cátedra.

CASTRO ROIG, X. (2002). “Características del traductor audiovisual”, en BRAVO, J. M.: *Nuevas Perspectivas de los Estudios de Traducción*, Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 175-186.

CATALÀ, J. y CERDÁN, J. (eds.) (2005). *Documental y Vanguardia*. Madrid: Cátedra.

CATALÀ, J. y CERDÁN, J. (2008). “Después de lo real: pensar las formas del documental, hoy” en *Archivos de la Filmoteca –revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº 57-58, vol. 1, pp. 6-25.

CERCAS, J. (2014). *El impostor*. Barcelona: Literatura Random House.

CERDÁN DE LOS ARCOS, J. (2005). “La voluntad quebrada (o el extraño caso de los falsos documentales que no acaban de serlo”, en ORTEGA, M. L. (coord.). *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y medio. Libros de cine, pp. 106-131.

CHAUME, F. (1994). “El canal de comunicación en la traducción audiovisual”, en Eguíluz, F. et al (eds.). *Trasvases culturales: Literatura, Cine, Traducción*, Vitoria: UPV, pp. 139-147.

CHAUME, F. (1996). “Algunas consideraciones sobre la construcción de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción”, en FERNÁNDEZ NISTAL, P. y BRAVO, J. M. (eds.): *A Spectrum of Translation Studies*, Valladolid: Universidad de Valladolid, pp.161-172.

CHAUME, F. y AGOST, R. (eds.) (2001). *La traducción en los medios audiovisuales*, Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.

CHAUME, F. (2002). “Nuevas líneas de investigación en traducción audiovisual”, en BRAVO, J. M, *Nuevas Perspectivas de los Estudios de Traducción*, Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 215-224.

CHAVES GARCÍA, M<sup>a</sup> J. (2000). *La traducción cinematográfica: el doblaje*. Huelva: Universidad de Huelva.

CHION, M. (1996). *El cine y sus oficios*. Madrid: Cátedra.

CORRAL, I. del (1988). “Humor: when do we lose it?” en *Translation review*. Dallas: University of Texas.

CREEBER, G. (2008). *The television genre book*. Londres: British Film Institute.

CRYSTAL, D. (2013). *A Little book of Language*. Yale University Press: New Haven y Londres.

DELISLE, J. (1980). *L'Analyse du discours comme méthode de traduction*. Ottawa: Éditions de l'Université d'Ottawa.

DELISLE, J. y BASTIN G. L. (2006). *Iniciación a la traducción. Enfoque interpretativo. Teoría y práctica*. Caracas: Universidad Central de Venezuela – Facultad de Humanidades y Educación.

DÍAZ-CINTAS, J. (1994). “El subtitulado como técnica docente” en *Vida Hispánica*, 12. pp. 10-14.

DÍAZ CINTAS, J. (2002). “El subtitulado de expresiones idiomáticas al castellano”, en SANDERSON, J. D. (ed.), *Traductores para todo. Actas de las III Jornadas de doblaje y subtitulación*, Alicante: Universidad de Alicante, pp. 13-28

DÍAZ CINTAS, J. (2004). “*In search of a theoretical framework for the study of audiovisual translation*”, en ORERO, P. (ed.). *Topics in Audiovisual Translation*, Ámsterdam y Philadelphia: John Benjamins, pp. 21-34.

DÍAZ-CINTAS, J. (2012). “Clearing the smoke to see the Screen: Ideological Manipulation in Audiovisual Translation” en *Meta, Translators’ Journal*. Vol.: (2). pp. 279-293.

DINGWANEY, A. y MAIER, C. (eds.) (1995). “Introduction: Translating “Third World” Cultures”, en *Between Languages and cultures. Translation and Cross-Cultural texts*, Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, pp. 3-15.

DIOT, R. (1989). “Humor for intellectuals: Can it be exported and Translated? The case of Gray Trudeau’s *In Search of Reagan’s brain*” en *Meta: Journal des traducteurs/Meta: Translator’s Journal*, vol. 34, n 1, pp. 84-87.

EDGAR, R. (2013). *The music documentary: Acid Rock to Electropop*. Routledge Music and Screen Media Series. Nueva York; Londres: Routledge.

EGUÍLUZ, F. et al. (eds.). (1994). *Trasvases culturales: Literatura, Cine, Traducción*, Vitoria: UPV.

EGOYAN A. y BALFOUR, I. 1960 - (2004): *Subtitles: on the foreignness of film*. Cambridge: Mass. MITT Press.

ELLIS, J. C. y MCLANE, B. A. (2005). *A New History of Documentary Film*. Nueva York: Continuum.

ESPASA, E. (2002). “Traducir Documentales: Paisajes Híbridos” en SANDERSON, J. D. *Traductores para todo: Actas de las III Jornadas de Doblaje y Subtitulación de la Universidad de Alicante*, Alicante: Universidad de Alicante, pp. 29-40.

ESPASA, E. (2004). “Myths about documentary translation” en ORERO, P. (ed). *Topics in Audiovisual Translation*, Ámsterdam y Philadelphia: John Benjamins. pp. 183-197.

ETXEBARRIA, I. (1994). “Doblaje y subtitulación en Euskal Telebista”, en EGUÍLUZ, F. et al. (eds.). *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción*, Vitoria: UPV, pp. 191-197.

FAROCKI, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Sinesthesia.

FISHER DAVIS, P. (2003). *The act of Reading film. Reception Theory and Audience Response*. MA Thesis, University of Sussex MA Literature and Visual Culture.

FOERSTER, A. “Towards a creative approach in subtitling: a case study.” En *Approaches to Translation Studies*. 2010, Vol. 32, pp. 81-98.

FONTANILLO MERINO, E. y RIESCO, M. I. (1994). *Teleperversión de la lengua*, Barcelona: Anthorpos.

Fontcuberta, J. (2000). “Haigas e Meigas” en Fontcuberta, J. et. Al. (2007). *Virxilio Vieitez o Retrato*. Grupo de Investigaciones fotográficas. Universidad de Vigo.

Fontcuberta, J. (2002). *Karelia. Milagros&Co*. Barcelona: Fundación Telefónica.

Fontcuberta, J. (2007a). *Tierra de nadie. Paisajes-Concepto*. Barcelona: Fundación Caja Sur.



Fontcuberta, J. (2007b). *A través del espejo. Volumen I*. Madrid: La Oficina.

Fontcuberta, J. (2007c). *Vik Muniz habla con Joan Fontcuberta*. Madrid: La Fábrica.

Forceville, C., El Refaie, E., Meesters G. (2014). "Stylistics and comics" in: M. Burke (ed.) *The Routledge Handbook of Stylistics*. Londres: Routledge.

Forchini, P. (2013). "A diachronic study of familiarizers ('man', 'guys', 'buddy', 'dude') in movie language", en *Perspectives: Studies in Translatology*. Vol.21, No4, 504-525. Routledge.

Foucault, M. (1972). "The archaeology of knowledge." Trans. A.M. Sheridan Smith. London: Tavistock Publications, pp. 126-131.

Franco, E. (2000). *Revoicing the Alien in documentaries. Cultural agency, norms and the translation of audiovisual reality*. Leuven: KUL. Phd thesis.

Franco Aixelá, J. (1996). *Condicionantes de traducción y su aplicación a los nombres propios (inglés- español)*. Tesis doctoral de la Universitat d'Alacant.

Freddi, M. (2013). "Constructing a corpus translated films: a corpus view of dubbing" en *Perspectives: Studies in Translatology*. Vol.21, No4, pp. 491-503. Routledge.

Fuentes Luque, A. (2010). "Audiovisual advertising: Don't adapt the text, be the text", *Approaches to Translation Studies*. 2010, Vol. 33, pp. 41-50. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla.

Gambier, Y. (1994). *Language Transfer and Audiovisual Communication. A Bibliography*. Turku: Turku University.

GAMBIER, Y. y SUOMELA-SALMI, E. (1994). “Subtitling: A Type of Transfer”, en EGUÍLUZ, F. et al. (eds.), *Trasvases culturales: Literatura, Cine, Traducción*, Vitoria: UPV, pp. 243 -252.

GAMBIER, Y. (ed.). (1995). *Audiovisual Communication and Language Transfer proceedings in Translation*, Strasbourg 22 -24.6.1995, Nouvelles de la FIT&FIT Newsletter, N.S. XIV, 3-4, pp. 197-492.

GAMBIER, Y. (ed.). (1996). *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Villeneuve d’Ascq : P. U. du Septentrion.

GAMBIER, Y. y GOTTLIEB, H. (eds.). (2001). *(Multi) Media Translation. Concepts, Practices and Research*. Ámsterdam: John Benjamins.

GAMBIER, Y. (2013). “The Position of Audiovisual Studies” en MILLÁN, C.; BARTIRINA, F. (eds.). *The Routledge handbook of Translation Studies*. Nueva York: Routledge.

GARCÍA GONZÁLEZ, J. E. (2000). “El traductor deja su huella: Aproximación a la Manipulación en las Traducciones”. Universidad de Sevilla. *ELIA I*, 2000. pp.135-148.

GARCÍA LUQUE, F. (2010). “Problemas de traducción de los documentales de temática científica” en ORTEJA ARJONILLA, E. y MARÇALO, M. J. (eds.): *Lingüística e Tradução na Sociedade do Conhecimento*, Universidade de Évora. Editorial Atrio.

GES, M. (2001). “Imágenes para la confusión” en SÁNCHEZ NAVARRO, J. E. HISPANO, A. (eds.). *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*, Barcelona: Ediciones Glenat, pp. 79-101.

GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (coord.) (2013). *Relato Audiovisual y humor*. UNED Arte y Humanidades.

HEREDERO, C. F. (1992). *La seducción del caos o la quiebra del espejo audiovisual*. Archivos de la Filmoteca. Valencia abril/junio 1992.

HERRERO, J. (2005). “El género del documental: Descripción y Análisis traductológico” en ZABALBEASCOA, P., SANTAMARÍA, L. CHAUME, F. (eds.) *La traducción audiovisual: Investigación, enseñanza y profesión*, Granada: Comares, pp. 165-175.

IMBERT, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales: el cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Madrid: Cátedra.

JONES, M. (1999). *Why fakes matter: Essays on Problems of authenticity*. British Museum Press.

JOST, F. (2013). “¿Podemos ser graciosos de espaldas al público? Parodias, Pastiches y Farsas Televisivas” En GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (coord.), *Relato Audiovisual y humor*. UNED Arte y Humanidades.

JOWETT, G. y LINTON, J. M. (1980). *Movies as Mass communication*. Beverly Hills, Londres: Sage Publications.

KAHANE, E. (1990-91). “Los doblajes cinematográficos: trucaje lingüístico y verosimilitud”, en *Parallèles*, 12: 115-120.

KARRER, W. (1987). *Intertextuality. Parody and Theory*. Univerität Osnabrück.  
<http://intertextuality.webs.com/parody.htm>

LA FERLA, J. (2009). *Cine y Digital: Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*. Buenos Aires: Manantial.

LANDESMAN, O. (2013). *Reality Bytes: Reclaiming the Real in Digital Documentary*. New York University, ProQuest, UMI Dissertations Publishing.

LEBOREIRO, F. y POZA, J. (2001). “Subtitular, toda una ciencia... y todo un arte”, en DURO MORENO, M. (ed.) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid: Cátedra, pp. 315-323.

LORENZO GARCÍA, L. y PEREIRA RODRÍGUEZ, A. M. (eds.) (2000). *Traducción subordinada (I): el doblaje*, Vigo: Universidad de Vigo.

LUYKEN, G.M. (et al.) (1991). *Overcoming Language Barriers in Television. Dubbing & Subtitling for the European Audience*. Manchester: The European Institute for the Media.

MACDOUGALL, D. (1998). *Transcultural cinema*. Princeton, N.J.; Chichester: Princeton University Press.

MAHER, A. (2013). “Quotations in Translation: A case Study.” En *The International Journal for Translation and Interpreting*. Trans-int.org. Vol 5, No2 pp. 101-124.

MAILHAC, J. P. (1996). “The formulation of translation strategies for cultural references”, en Hoffmann Charlotte (ed.): *Language, Culture and Communication in Contemporary Europe*. Clevedon: Multilingual Matters, pp. 132-151.

MARKUŠ, S. (2011). *La Parodia en el cine Postmoderno*. Book Print Digital: Barcelona.

MARTÍN VILLA, L. (1994). “Estudio de las diferentes fases del proceso de doblaje” en EGUÍLUZ, F. et al. *Trasvases culturales: Literatura, Cine, Traducción*, Vitoria: UPV, pp. 323-330.

MAYORAL, R. (1988). “*Concept of Constrained Translation: Non-Linguistic Perspectives of Translation*”. *Meta* XXXIII, vol. 3, pp. 356-367.

MAYORAL, R. (2001). “El espectador y la traducción audiovisual”, en CHAUME, F.; AGOST, R. (eds.) *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I. pp. 3-46.

MAYORAL ASENSIO, R. (2011). *El estudio de la traducción audiovisual: comentarios*. Disponible en: <http://www.ugr.es/~rasensio/docs/El estudio%20de la traducción audiovisual.pdf>

MCDONALD, K. (1998) *Imagining reality: the Faber book of the documentary*. Londres: Faber.

MCKEE, R. (2002). *El guión. Sustancia, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba editorial.

MCLOUGLIN, L. BISCIO, M. NÍ MHAINNÍN, M. Á. (eds.) (2011). *Audiovisual Translation and Subtitles and Subtitling: Theory and Practice*. New Trends in Translation Studies, 9. Peter Lang: Oxford, Berna, Berlín, Bruselas, Frankfurt y Nueva York.

METZ, C. (2002a): “El cine moderno y la narratividad” en *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-68)*. Vol.1. Barcelona: Paidós, pp. 207-244.

METZ, C. (2002b). “El decir y lo dicho en el cine. ¿Hacia la decadencia de un cierto verosímil?” en *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-68)*. Vol.1. Barcelona: Paidós, pp. 253-264.

MINCHINTON, J. (1987). “Fitting Titles”, en *Sight and Sound*, 56: 4, pp. 279-282.

MONTERDE, J. E. (2007). “José Luis Guerín /José Luis Caroggio Guerín”, en *Al otro*

*lado de la ficción. Trece documentalistas españoles*, Madrid: Cátedra, pp.113-140.

ORTEGA y GASSET, J. A. (1964). *Miseria y Esplendor de la Traducción*. Munich: Langewiesche-Brandt.

ORTEGA GÁLVEZ, M. L. (coord). (2005). *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y medio. Libros de cine.

ORTEGA GÁLVEZ, M. L. (2006). “El gran montador: fotografía y documental en la obra de Chris Marker”. En TRANCHE, R. (ed.) (2006), *De la foto al fotograma. Fotografía y Cine documental: Dos miradas sobre la realidad*. Madrid: Ocho y Medio Libros de Cine.

PEDERSEN, J. (2010). “When do you go for benevolent intervention? How subtitlers determine the need for cultural mediation” en *New insights into audiovisual translation and media accessibility : Media for all 2*. - Ámsterdam: Rodopi. pp 67-80.

PÉREZ MILLÁN, J. A. (1992). *La seductora producción del caos*. Archivos de la Filmoteca. Valencia abril/junio 1992.

PINTO, M. (2001). “Quality Factors in Documentary Translation” en *Meta: Journal des Traducteurs*, vol.46, N°2, 2001, pp. 288-300.

PLANTINGA, C. (2003). “*Gender, Power and a cucumber: Satirizing masculinity in “This is Spinal Tap”*” en DICKINSON, K., *Movie Music, the Film Reader*, Nueva York: Routledge.

RABADÁN, R. (1994). “Traducción, función, adaptación”, en FERNÁNDEZ NISTAL, P. *Aspectos de la traducción inglés/español*, Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 31-42.

RABADÁN, R. (ed.) (2000). *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985*. León: Universidad de León.

RANCIÈRE, J. (2002). *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Ediciones Laertes: Barcelona.

RICA PEROMINGO, J. P. (2014). “La traducción de los marcadores discursivos (M) inglés-español en los subtítulos de las películas: un estudio de corpus”- en *The Journal of Specialised Translation*. Issue 21- January 2014, pp. 177-199.

ROAS, D. (2009). “Humores postmodernos. Hacia una epistemología de la risa en la (supuesta) Era del vacío” en OROZ, E. y PEDRO AMATRIA, G. (2009) *La risa Oblicua, tangentes Paralelismos e intersecciones entre Documental y humor*, Madrid: Ocho y Medio, pp. 75-94.

ROBSON, C. (2002). *Real World Research*. Londres: Library Ltd.

ROUSSEAU, J. J. (1996). *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Cuadernos de la Gaceta. Fondo de Cultura económica: México.

ROWE, T. C. (1960). “The English Dubbing text”. *Babel* 6 (3), pp. 116-120.

RUIZ MORA, I. (2002). “El doblaje de *Blue in the face* al español: Aspectos culturales genéricos en la traducción de Brooklyn”, en SANDERSON, J. D. *Traductores para todo. Actas de las III Jornadas de Doblaje y Subtitulación*, Alicante: Universidad de Alicante, pp. 93-104.

SALA, Á. (2001). “Del hiperrealismo oculto a otras manipulaciones de la no-ficción” en *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*, Barcelona: Ediciones Glenat, pp. 123-151.

SÁNCHEZ BIOSCA, V. (1995). *Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*.

Ediciones Textos Filmoteca de Valencia: Valencia.

SANTOYO, J. C. (1985). *El Delito de Traducir*, León: Universidad de León.

SCHRÖTER, T. (2005). *Shun the Pun, Rescue the rhyme? The dubbing and subtitling of Language Play in Film*. PhD sin publicar. Karlstad: Karlstad University. Disponible en: [kth.diva-portal.org/smash/get/diva2:6402/FULLTEXT01](http://kth.diva-portal.org/smash/get/diva2:6402/FULLTEXT01)

SHI, Y. (2013). “Review of Wolfgang Iser and His Reception Theory” en *Theory and Practice in Language Studies*, Vol. 3, No. 6, pp. 982-986, June 2013. Shanghai International Studies University Shanghai, China.

STEINER, G. (2001). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

SUMMERFIELD, E. (1993). *Crossing Cultures through the film*, Yarmouth: Intercultural Press.

TANIZAKI, J. (1933). *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela.

TOLEDANO BUENDIA, C. (2013). “Listening to the voice of the translator: A description of translator’s notes as paratextual elements” en *The International Journal for Translation and Interpreting*. Trans-int.org. Vol 5, No2 pp. 149-162.

TOURY, G., RABADÁN, R. y MERINO, R. (2004). *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*, Madrid: Cátedra.

TRANCHE, R. (ed.) (2006). *De la foto al fotograma. Fotografía y Cine documental: Dos miradas sobre la realidad*. Madrid: Ocho y Medio Libros de Cine.

VVAA. (2013). *Hijos de Babel: Reflexiones sobre el oficio de traductor en el siglo XXI*.



Madrid: Fórcola.

WHITMAN-LINSEN, C. (1992). *Through the dubbing Glass. The synchronization of American motion pictures into German, French, and Spanish*, Nueva York: Peter Lang.

WILSON, S. (2012). “Aching to believe: The heresy of Forgotten Silver” en MILLER, C. en *Too bold for the box office: the mockumentary from big screen to small*. Lanham, MD: Scarecrow Press.

WINSTON, B. (1996). *Claiming the real. The documentary film revisited*, Londres: MacMillan.

WINSTON, B. (2000). *Lies, damn lies and documentaries*. Londres: British Film Institute.

ZÁRATE, S. y ELAIHBOO, J. (2014). “Word Recognition and content comprehension of subtitles for television by deaf children”, en *The Journal of Specialised Translation* Issue 21- January 2014. 133-152.

ZUNZUNEGUI, S. (2008). *La Mirada plural*. Madrid: Cátedra.

## **ABSTRACT**

### **Introduction**

Mockumentary is a hybrid cinema genre, which combines multimodal communication codes and genres such as documentary, parody and deconstruction (Roscoe and Hight, 2001, Hight, 2010). However, the boundaries between these codes are unclear and it is difficult to, on the one hand, accurately define them and, on the other hand, for the audience to clearly recognize them.

The spectator is tested as he/she tends to believe in the documentary format and style. Moreover, the mockumentary aims at finding an accomplice for the irony used throughout the film (Hutcheon, 2000). Although nowadays the audience is aware of these film fusions, thanks to the TV series, which copy the format and style of documentaries and reality shows, they still provoke confusion and sometimes frustration and anger. This is even more evident when these products are translated into a foreign language and culture.

Roscoe and Hight (2001), Hight (2008, 2010, 2012) and Sánchez Navarro (2001) have established the foundations of cinematographic characteristics of mockumentaries and the perception of the general audience, Carneiro (2013) published her thesis on mockumentaries and the music industry and Wallace (2012) on comic mockumentaries. López Ligeró (2015) published a book on the origins of the genre to the present, but none of them deals with the adaptation and reception of a foreign audience.

There are many studies and research on audiovisual translation focused on documentaries (Orero, 2005, 2006a, 2006b, Franco, Matamala and Orero, 2010), also focused on humor translation such as Zabalbeascoa (1996, 2001) and Martínez Sierra (2008), in the translation of cultural references such as Molina (2006, 2011), Werner (2010) and Igareda (2011). All of them are key aspects of the fake documentaries, but there is no analysis or dissertation that combines all of them. For this reason, we believe that a study that considers this multimodal approach to the adaptation of these discourses is necessary.

## Goals

The present dissertation pretends to be particularly relevant not only because of the existing gap in academic studies focusing on the foreign audience perception and film language but also it will be significant due to the endless amount of multiple television series and movies within the film industry which are consumed and translated nowadays. We believe it is necessary to consider this multimodal approach in the adaptation of the mockumentaries.

When this fake reality, difficult to assimilate (Weinreichter, 2004), is adapted into another culture and language, it produces an enormous challenge for translators who need to approach the text from various perspectives: as a documentary, as satire and parody, or as a deconstruction of reality. The translator must also take into account the potential previous knowledge of the target culture and the possible reception of the audiovisual product (Orero, 2009).

In this study we will point out the main codes (such as the documentary style, the inherent humour and the distortion and deconstruction of reality and story told), and which ones the translator should focus on when transferring these types of audiovisual translated (AVT) texts into a foreign language, in this case Spanish. At the same time the perception of the audience requires firstly recognition of these codes, previous knowledge, especially in those films which present historical cultural references, and an accomplice ironic point of view.

For the present research study a classification of mockumentaries has been carried out paying special attention on a selected corpus composed by those mockumentaries which share and illustrate conspiracy features in their plot and multiple instances of historical cultural references: *C.S.A* (Kevin Willmot, 2004), *Forgotten Silver* (Peter Jackson and Costa Botes, 1995) and *Opération Lune* (William Karel, 2002). The cultural references will be classified according to the historical, social, and cultural information given (Werner, 2010 and Nedeergard-Larsen, 1991).

The way we communicate is evolving and these changes affect communication across languages (Díaz-Cintas, 2008). Mockumentaries are designed for a knowing

audience, people who will enjoy the texts more fully if they know the referents drawn upon (Carneiro, 2013: 168).

This study therefore suggests that audiovisual translation of mockumentaries with their characteristic multiplicity should be another paradigm in the communication and perception of this controversial genre, and the translation should be addressed from multiple perspectives. We pretend to find relevant cases where references (cultural, historical and social) and their adaptation in the target language demonstrate to be essential for the successful perception and reaction of the target language audience.

## Structure

To carry out this research on perceiving conspiracy mockumentaries, we need to determine what kind of films we are facing. We will begin by defining the origin of this genre: the documentary. Then we will focus on its hybrid variations: the mockumentary, and finally to its specific manifestation: the conspiracy mockumentary. According to Hight and Roscoe (2001: 73) examples of our corpus of conspiracy mockumentaries will be part of what they include in degree 3: Deconstruction. They are deconstructed to criticize an aspect of popular culture, and sometimes the audience can be gullible of what they watch.

A corpus of selected movies has been compiled: *C.S.A* (Kevin Willmot, 2004), *Forgotten Silver* (Peter Jackson and Costa Botes, 1995) and *Opération Lune* (William Karel, 2002). We have followed this criteria: 1) they have been released on TV or as TV format; 2) similar features in their plot (conspiracy theories); 3) they are based on real facts and events; and 4) they include a large number of cultural references which define and differentiate cultures (Agost, 1999: 99).

The methodology to be used in the analysis pretends to catalogue the historical, social and cultural references (Nedeergard-Larsen, 1995; Werner 2010: 26-33) and the humour implied in it: a variety of jokes, puns, and irony which increase the degree of difficulty of adapting them into to the target language, since most of them are inherent in the source culture or they have to do with the sense of national mood (Zabalbeascoa,

1993: 259). Finally, we will consider the translation strategies used in the translation into Spanish (dubbing and voiceover).

We believe these movies present a complex difficulty not only because of their fake genre, but also because of the conspiracy appearance and the humour implied in it. There are elements which contribute to disorientate the audience and to create other realities in the spectators' minds. These films belong to the audience, in a sense, because the spectator decides how to confront these movies and how to put together the pieces. On certain occasions, the translation could help to balance these unstable movies. We believe the translator could be a useful and positive vehicle in the perception of these films, especially in conspiracy mockumentaries.

## **Results**

One of the first research questions is if the audience of the target language perceives the same conspiracy mockumentary movie as the audience of the original version receives, bearing in mind that the historical cultural references are not similarly identified.

The cultural references presented in the conspiracy mockumentaries are mainly historical and are not shared with the target language audience. The humour implied and linked to these historical references is connected to the national knowledge (Zabalbeascoa, 1993), which makes it even more problematic when the target audience perceives it. Yet there are references linked to the culture, despite being also linked to the source culture and national humor, which present less difficulty in assimilating because they allow more mobility to the translator. In some instances there is an overuse of certain translation strategies such as omission and adaptation.

## **Conclusions**

The fake documentaries or mockumentaries are loaded with information of different source: historical and cultural (not necessarily real), humorous and documental material that the spectator receives and perceives with the knowledge and tools the spectator has. It is the translator's work and task to balance the humorous and cultural bias of this type

of audiovisual discourse whenever it is possible. For this reason, it is necessary to recognize the different aspects and functions of it for a successful adaptation.

## RESUMEN

### Introducción

El *mockumentary* es un género cinematográfico híbrido que combina códigos de comunicación multimodal y distintos géneros como el documental, la parodia y la deconstrucción (Roscoe y Hight, 2001, Hight, 2010). Sin embargo, los límites entre estos códigos no están claros y es difícil, por un lado, definirlos con precisión y, por otro lado, que el público los reconozca claramente.

Supone un desafío para el espectador ya que tiende a creer en el formato y el estilo del documental. Además, el falso documental busca encontrar un cómplice para la ironía latente a lo largo de la película (Hutcheon, 2000). Aunque hoy en día el público reconoce estas fusiones gracias a las series de televisión que copian el formato y el estilo de los documentales y los *reality shows*, todavía provocan confusión y, a veces, frustración y enojo. Esto es aún más evidente cuando estos productos se traducen a otra lengua y cultura.

Roscoe y Hight (2001), Hight (2008, 2010, 2012) y Sánchez Navarro (2001) han sentado las bases de las características cinematográficas de los falsos documentales y la percepción de la audiencia general, Carneiro (2013) ha realizado una tesis sobre *mockumentaries* y la industria musical y Wallace (2012) sobre el aspecto cómico de estos filmes. López Ligeró (2015) ha presentado una publicación sobre los orígenes del género hasta hoy en día, pero ninguno de ellos se centra en la adaptación y recepción de los espectadores de estas películas en lengua meta.

Existen numerosos estudios e investigaciones sobre traducción audiovisual centrados en los documentales (Orero, 2005, 2006a, 2006b, Franco, Matamala y Orero, 2010), sobre la traducción del humor como Zabalbeascoa (1996, 2001) y Martínez Sierra (2008), sobre la traducción de referencias culturales como Molina (2006, 2011), Werner (2010) e Igareda (2011). Todos ellos son aspectos clave en los falsos documentales,

pero no hay a día de hoy ningún análisis o investigación que los combine a todos. Por esta razón, creemos que es necesario un estudio que considere este enfoque multimodal para la adaptación de estos discursos.

## **Objetivos**

La presente tesis pretende ser particularmente relevante no solo por la brecha existente dentro de los estudios académicos que se centran en la percepción del público meta y el lenguaje cinematográfico sino que también será significativa debido a la cantidad de series de televisión y películas dentro de la industria cinematográfica que se consumen y traducen hoy en día. Creemos que es necesario considerar un enfoque multimodal en la adaptación de los falsos documentales.

Cuando esta realidad falsa, difícil de asimilar (Weinreichter, 2004), se adapta a otra cultura e idioma produce un enorme desafío para los traductores que necesitan abordar el texto desde varias perspectivas: como un documental, como sátira y parodia, o como una deconstrucción de la realidad. El traductor también debe tener en cuenta el conocimiento previo de la cultura de destino y la posible recepción del producto audiovisual (Orero, 2009).

En este estudio señalaremos los principales códigos (como el estilo documental, el humor inherente y la distorsión y deconstrucción de la realidad y la historia contada), y sobre cuáles debería centrarse el traductor al transferir estos textos audiovisuales traducidos (TAV) en otro idioma, en este caso español. Al mismo tiempo, la percepción del público requiere, en primer lugar, el reconocimiento de estos códigos, el conocimiento previo, especialmente en aquellas películas que presentan referencias culturales históricas y el punto de vista irónico.

Para la presente investigación se ha realizado una clasificación de los falsos documentales prestando especial atención a un corpus compuesto por aquellos falsos documentales que comparten e ilustran características de conspiración en su trama y múltiples ejemplos de referencias culturales históricas: *CSA* (Kevin Willmot, 2004), *Forgotten Silver*, *La verdadera Historia del cine* (Peter Jackson y Costa Botes, 1995) y *Opération Lune* (William Karel, 2002). Las referencias culturales se clasificarán de

acuerdo con la información histórica, social y cultural dada (Werner, 2010 y Nedeergard-Larsen, 1991).

La forma en que nos comunicamos evoluciona y estos cambios afectan en la comunicación en todos los idiomas (Díaz-Cintas, 2008). Los falsos documentales están diseñados para una audiencia conocedora, personas que disfrutarán de los textos plenamente si conocen los referentes a los que se hace mención (Carneiro, 2013: 168).

Por lo tanto, este estudio sugiere que la traducción audiovisual de los *mockumentaries* con su multiplicidad característica debería ser otro paradigma en la percepción de este género controvertido y su traducción debe abordarse desde múltiples perspectivas. Se pretende encontrar casos relevantes en los que las referencias (culturales, históricas y sociales) y su adaptación en la lengua meta demuestren ser esenciales para la percepción y reacción del público en la lengua meta.

### **Estructura**

Para llevar a cabo esta investigación sobre la recepción de los falsos documentales de conspiración, debemos determinar a qué tipo de películas nos enfrentamos. Comenzaremos por definir el origen de este género: el documental. Seguidamente nos centraremos en su híbrido el falso documental y finalmente su manifestación más específica, los *mockumentaries* de conspiración. Según Hight y Roscoe (2001: 73), los falsos documentales de conspiración de nuestro corpus forman parte de los que ellos incluyen en el grado 3: Deconstrucción. Se distorsionan para criticar un aspecto de la cultura popular y a veces los espectadores creen en aquello que ven.

El criterio para la selección del corpus: *C.S.A* (Kevin Willmot, 2004), *Forgotten Silver* (Peter Jackson y Costa Botes, 1995) y *Opération Lune* (William Karel, 2002), es el siguiente: 1) han sido emitidos por TV o con formato televisivo; 2) tienen características similares en su trama (teorías de conspiración); 3) se basan en hechos y eventos reales; y 4) incluyen un gran número de referencias culturales que definen y diferencian las culturas (Agost, 1999: 99).



La metodología que se utiliza en el análisis pretende catalogar las referencias históricas, sociales y culturales (Nedeergard-Larsen, 1995, Werner 2010: 26-33) y el humor implícito en ellas: con unavariedad de chistes, juegos de palabras e ironía que aumentan el grado de dificultad para adaptarlos a la lengua meta, ya que la mayoría de ellos son inherentes a la cultura de origen o tienen que ver con el sentimiento de la nación (Zabalbeascoa, 1993: 259). Finalmente, consideraremos las estrategias traductológicas utilizadas en su versión al español (doblaje y voces solapadas).

Creemos que estas películas presentan una compleja dificultad no solo por su género falso, sino también por la apariencia de conspiración y el humor inherente en ellas. Hay elementos que contribuyen a desorientar a la audiencia y a crear otras realidades en las mentes de los espectadores. Estas películas pertenecen al público, en cierto sentido, porque el espectador decide cómo enfrentar estas películas y cómo armar las piezas. En ciertas ocasiones, la traducción podría ayudar a equilibrar estas películas inestables. Creemos que el traductor podría ser un vehículo útil y positivo en la percepción de estas películas, especialmente en los falsos documentales de conspiración.

## **Resultados**

Una de las primeras hipótesis en esta investigación es si el público de la lengua y cultura meta reciben la misma película que reciben los espectadores de la versión original teniendo en cuenta que las referencias culturales históricas no se identifican de manera similar.

Las referencias culturales presentadas en estos *mockumentaries* son principalmente históricas y no se comparten con el público de la lengua meta. El humor ligado a estas referencias históricas está ligado al conocimiento y sentimiento nacional (Zabalbeascoa, 1993), lo que lo hace que sea aún más problemático cuando el público objetivo lo percibe. Sin embargo, hay referencias ligadas a la cultura que, a pesar de estar también relacionadas con la cultura de origen y al humor nacional, presentan menos dificultades a la hora de asimilarlos porque permiten una mayor movilidad al traductor. En algunos casos, hay un uso excesivo de ciertas estrategias de traducción, como la omisión y la adaptación.

## **Conclusiones**

Los falsos documentales o *mockumentaries* están cargados de información de distinta procedencia: material histórico y cultural (no necesariamente real), humorístico y documental que el espectador recibe y percibe con los conocimientos y herramientas de que dispone. Es labor del traductor equilibrar el sesgo humorístico y cultural de este tipo de discurso audiovisual siempre que sea posible. Por esta razón, es necesario reconocer los diferentes aspectos y funciones para una adaptación satisfactoria.